

حِزَانَةُ الشَّوْاضِلِ

الرَّقِيسَةُ الشَّعْرِيَّةُ عِنْدَ نِزَارِ قِبَاكِي

دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية

تأليف مبدعة

الدكتور عبد الفتاح مصطفى



دار الكتب العلمية
Dar al-Kutub al-Ilmiyyah
مقرها في بيروت - لبنان
سنة 1971

حَدَّثْتُ التَّوَّاصِلَ

الرُّؤْيَا الشَّعْرِيَّةَ عِنْدَ نِزَارِ قَبَائِفَ

دراسة في الإيقاع واللغة الشعرية

تأليف عدسة
الدكتور عبد الغني حشني



دار الكتب المصرية

Dr. Abdel-Ghany Hashany

DK

تمت طباعتها في دار الكتب المصرية سنة 1971 بـ 1000 نسخة
Printed by Dar al-Kutub al-Misriya 1971 Beirut - Lebanon
Édition par Dar al-Kutub al-Misriya 1971 Beyrouth - Liban

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

كان هذا الكتاب في بداية أمره فكرة غير واضحة المعالم أثناء مرحلة الدراسة الجامعية أواسط التسميات من القرن الماضي، حين كنا نتلقى أولى المفاهيم الخاصة بالحدثة الشعرية وإنجازاتها. كنت لا أستطيع حينها ألا يكون للحدثة الشعرية غير وجه واحد لا ثاني له، هو وجه الهدم والتجاوز والقطيعة. وكان من الأسئلة التي تراودني باستمرار: ألا يمكن لهذه الحدثة أن تكون بغير تلك الصورة المخيفة التي تروج لها بعض الكتابات النقدية، والتي لا يكاد المثقفي يفقه منها شيئا، فلا يجد أمامه من سبيل إلا أن يرتد إلى نفسه مستصغرا إياها ومتهما لها بالتخلف والقصور؟

لست أخفي أنني كنت أقف منهرا ومتهما نفسي كغيري من القراء، ليس فقط أمام جزء من هذا الشعر الذي حمل في طياته كثيرا من معاني الهدم والقطيعة، ولكن أيضا أمام تلك الدراسات الواصفة لهذا الشعر، والتي تمنحني في تمجيده والرفع من شأنه ونحفير التجارب التجديدية السابقة، حتى توهم القارئ بأن الفتح الحدائي العظيم لم يحدث إلا مع هذه التجربة التي انطلقت أواخر الخمسينيات مع مجلة شعر. من بين تلك الدراسات تلك التي كتبها أدونيس وكمال أبو ديب وخالدة سعيد ومحمد بنيس. وهي دراسات تدور في عمومها حول تمجيد التجربة الحدائية لأدونيس واعتبارها نموذجا لا ينبغي للشاعر الحديث أن يروم ما دونه من هدم للإيقاع واللغة وفواتينها وما تعبر عنه من قيم.

وفي إحدى الجلسات التي جمعتني بأستاذي الشاعر محمد علي الرباوي، بعد هذه المرحلة، كان من أهم الأمور التي لفت انتباهي إليها، ونحن نناقش هذا

الوضع، أن الإنتاج التقدي المواكب للحدثة الشعرية غير قائم على الاستقصاء، في عمومه. إذ يقوم أغلبه على أحكام جاهزة يلتزم لها الناقد أو الدارس ما يؤيدها من نماذج محدودة من شعر الشاعر. وهي نماذج لا تعبر بالضرورة عن عموم التجربة الشعرية لهذا الشاعر أو ذاك. ولست أخفي أنني وجدت مصداقا لهذا الكلام من أبيات شعرية لأدونيس تتروى بشكل ملفت في كتابات كمال أبو ديب ومحمد بئيس، ما زلت أحفظها لكثرة اعتمادهما عليها لإبراز تفرد هذا الشاعر.

لقد تضاعفت، إذن، عوامل عديدة دفعتني إلى الافتتاح بحاجة الحدثة الشعرية العربية إلى تقويم موضوعي يستند إلى إنتاج شعرائها، بمختلف اتجاهاتهم وتشعب رؤاهم. ولعل أهم هذه العوامل يتمثل فيما أرى تسميته بـ"تميط" النموذج الحدائي، بمحاولة طائفة من النقاد والشعراء فرض النمط الأدونيسي والترويج له والتبشير به، قاصرين وصف الحدثة عليه ومتهمين كل ما عداه بالتقليد.

كما أن النقد الشديد الذي أصبح يتعرض له هذا النمط نفسه في مراحل متأخرة، يكشف مغالطاته وهشاشته بنائه الفني والنظري، كما تجلّى بوضوح في كتاب أحمد المعداوي؛ أزمة الحدثة في الشعر العربي المعاصر، كان عاملا آخر دفع بي إلى هذا الافتتاح؛ يضاف إلى ذلك غياب شرط الموضوعية القائمة على الاستقصاء من جزء كبير من كتابات نقاد الحدثة الشعرية، وغلبة الطابع الأيديولوجي عليها واعتمادها على الانتفاء الذي لا يتغني غير التضخيم من تجربة هذا الشاعر ونموذجه الحدائي.

لهذه الأسباب التي أسلفت ذكرها جميعا توجه اهتمامي إلى شاعر من الشعراء الذين يسرون خارج هذا الموكب الأدونيسي. فكان نزار قباني من أبرز هؤلاء الشعراء الذين لم يكفوا عن مهاجمة المشروع الحدائي لأدونيس، دون إعلان رفضهم للحدثة الشعرية.

ومما زاد من حثي على اختيار هذا الشاعر، بالإضافة إلى منهجه المتميز، ضخامة إنتاجه الشعري وامتداد مدته الزمنية التي تشمل ما يناهز نصف قرن من الكتابة الشعرية. هذا الإنتاج الذي لم يحظ، في حدود اطلاعي، بدراسة شاملة

مستقصية كفيّلة يكشف رؤيته للحدائث الشعرية ورؤيته للفصيدة في ضوء هذه الحدائث، حيث كان من أبرز الدراسات التي تناولته: "فتايت شاعر" لجهاد فاضل - "الضوء واللعة: استكناه نقدي لتزار قباني" لشاكر النابلسي - "نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموازنة)" لمارح حسن فهمي - "نزار عاشق المرأة" لأحمد زيادة، وبعض الدراسات المتأخرة التي صدرت بعيد وفاته أهمها: "نزار قباني والثورة العربية" لصبري العسكري - "تقنيات التعبير في شعر نزار قباني" لبروين حبيب، إضافة إلى الدراسات الموزعة على الكتب والمجلات، أشهرها ما غصمه كتاب "حركة الشعر الحديث في سورية" لأحمد بسام ساعي، و"أسئلة الشعر" لمير العكش و"أساليب الشعرية المعاصرة" لصالح فضل وندوة مجلة الآداب التي نظمتها حول "نزار قباني والحدائث الشعرية المضادة".

وهذه كلها دراسات، على ما لها من قيمة نقدية لا تُنكر، غير قائمة على استقصاء الإنتاج الشعري الضخم للشاعر الذي يقارب خمسة آلاف صفحة من الشعر.

وبهذا كان توجهي في هذا الكتاب هو الكشف عن رؤية الفصيدة عند هذا الشاعر، في ضوء انتمائه للحدائث الشعرية ومساهمته فيها، في سبيل الوصول إلى تقويم أقرب إلى الموضوعية لإنجازات الحدائث، يأخذ في اعتباره مختلف تجارب الشعراء ورؤاهم الشعرية.

ولأن أهم ما يميز التجربة الشعرية لنزار، إضافة إلى ضخامة الإنتاج، هو مسعة الانتشار بين الجمهور، فقد جاءت محاولة الكشف عن هذه الرؤية من خلال علاقة شعره بالمتلقي. وكانت الفرضية التي تسعى هذه الدراسة إلى التحقق من صحتها هي أن هذه الرؤية حدائثية مبنية على أساس تحقيق شرط التواصل مع الجمهور، في مقابل المشروع الحدائثي لأدونيس القائم على مبدأ القطيعة.

وقد جعلت هذا الكتاب قسمين يتصدرهما مدخل حول علاقة الحدائث بالمتلقي، ثم جعلت أول قسم منهما ثلاثة فصول، وثانيهما أربعة فصول.

وقد عرضت في المدخل (الحدائث والتلقي) للعلاقة بين الحدائث والتلقي،

فبيّنت فيه أهمية التواصل مع المتلقي في مختلف نظريات التلقي، قديمها وحديثها، لأخلص من ذلك إلى تباين الرؤية الشعرية بين كل من نزار قباني وأدونيس في موقف كل منهما من المتلقي.

وخصصت القسم الأول من الكتاب لدراسة إيقاع القصيدة. فوفقت في الفصل الأول (التلقي وحدائق الإيقاع) على مفهوم الإيقاع عند نزار وتجسيده للرؤية التواصلية التي تحكم موقفه من علاقة شعر الحدائق بالمتلقي. فحاولت في ذلك أن أربط بين موقفه النظرية من الإيقاع وبين طبيعة هذا الإيقاع كما تجسد في عموم شعره.

أما الفصلان الثاني والثالث فغلب عليهما طابع الدراسة التطبيقية، وذلك بالبحث في مميزات الإيقاع الشعري عند نزار. فدرست في الفصل الثاني طبيعة الأوزان الشعرية المستعملة، ضمن مبحثين جعلت أولهما خاصاً بـ "البحور والأوزان" وثانيهما بـ "المجزوءات"، ثم عرضت لما يطرأ على هذه الأوزان والتفاعيل من انزياحات مختلفة، ضمن مبحث ثالث تناولت فيه "انزياحات الوزن". وفي الفصل الثالث من هذا القسم (أشكال التوازن الصوتي) حاولت استكمال النظر في رؤية نزار إلى إيقاع القصيدة من خلال علاقتها بالفارئ، فتناولت فيه ثلاثة أشكال للتوازن الصوتي، بعد بيان المقصود به وما يكتبه من أهمية غنائية هي: الموازنات الصوتية والقافية وبنية البيت. فأفردت لكل شكل منها مبحثاً خاصاً. أما القسم الثاني من الكتاب فجعلته خاصاً باللغة الشعرية وموقعها من الرؤية التواصلية عند نزار. وقسمته، كسابقه، إلى أربعة فصول:

تناولت في الفصل الأول (التواصل ولغة الشعر) موقف نزار النظري من اللغة الشعرية التي تحكمها الرؤية التواصلية، والعناصر الفنية التي تحقق هذه الرؤية في شعره، لأخلص بعد ذلك في الفصول الثلاثة التالية إلى تحليل مضمون رسالته الشعرية، من منطلق أن التواصل لا يمكن فصله بحال عن هذه الرسالة. فانتخدت معجم الشاعر مدخلاً لذلك، من خلال تقسيمه إلى ثلاثة مجالات بارزة هي بمثابة حقول دلالية كبرى:

الفصل الثاني (معجم الغزل): عرضت فيه للرسالة الغزلية للشاعر في حقل هذا المعجم الدالين: حقل الغزل العفيف وحقل الغزل الفاحش. لكنني صدرت ذلك بمقدمة عن مفهوم المعجم الشعري والمناهج المعتمدة في دراسته، لأقرر مبلي إلى الاستعانة بالنظرية الياقية ونظرية الحقول الدلالية في تحليل المعجم الشعري لتزار قباني.

الفصل الثالث (معجم السياسة) قمت فيه بتحليل رسالته السياسية عبر تصنيف هذا المعجم إلى أربعة حقول دلالية، يضم الأول مفردات النصر والهزيمة والحرب، ويضم الثاني مفردات الثورة والحرية والنضال، ويضم الثالث مفردات الوطن والحاكم والشعب، ويضم الحقل الأخير شخصية جمال عبد الناصر نموذجاً للشخصيات السياسية.

الفصل الرابع (المعجم الديني) بحثت فيه في السياقات الشعرية لهذا المعجم قصد استخلاص رسالته، بتقسيمه إلى أربعة حقول دلالية هي: حقل العبادة والتدين وحقل أسماء الله عز وجل وحقل الرموز الدينية وحقل التصوف.

ثم ختمت هذا القسم بخلاصة حول موقع اللغة الشعرية عند نزار من عملية التواصل وتقويم مضمون رسالتها التي تحملها، عبر معجمها الشعري، إلى القارئ. أما منهج هذه الدراسة فتابع من طبيعتها التي تسعى إلى استخلاص رؤية القصيدة عند نزار، في علاقتها بالعنقي. لهذا جاء جامعاً في أساسه بين الوصف والتحليل، مع الاستعانة بالإحصاء، كلما بدت لي أهميته ودلالته في كشف هذه الرؤية، إضافة إلى الاستعانة بالمقارنة، قصد وضع التجربة الشعرية لنزار في موضعها الصحيح من الحداثة الشعرية العربية.

وقد حرصت في كل ذلك توخي الموضوعية قدر المستطاع، وتجنب الأحكام الجاهزة، فجعلت شعر الشاعر في المقام الأول مصدراً لتقويم تجربته، فكان منهجي أقرب إلى ما يسميه المناطق بأسلوب الاستقرار، إذ لا أصدر حكماً إلا بعد استقراء شعره وما يمدني به من معطيات، على ما يكتبه هذا العمل من صعوبة وما يحمله من مشقة مصدرهما ضخامة الإنتاج الشعري للشاعر الذي يضم

حوالي خمسة آلاف صفحة من الشعر. لأن غايتي في الأخير ليست هي إثبات حكم
أعتقد عن هذا الشاعر وأحمله عنه مسبقاً، ولكنها تقديم مجهود يساهم في فهم
هذه التجربة أولاً، ثم الحكم عليها بعد ذلك وتقويمها ضمن حركة الحداثة الشعرية
التي يعدّ التنوع واحداً من أهم مميزاتنا.

وقد عمدت في هوامش هذا البحث إلى الاكتفاء بذكر عنوان المرجع وكتابه
وصفحة الإحالة، ثم قبلت الكتاب بقائمة للمراجع تضم بيانات وافية لها، مرتبة
تربطاً معجمياً.

هذا، وإن كان في هذا البحث من توفيق فمن الله، وإن كان فيه من نقص (وهو
كائن لا محالة) فمن نفسي. والله الحمد والمنة من قبل ومن بعد.

المدخل: الحداثة والتلقي

إن استكشاف رؤية القصيدة عند نزار قباني من خلال علاقتها بالمتلقي يقتضي منا الإلمام بثلاث قضايا لا يستوي البحث بدونها: التعرض لأهم النظريات التي تناولت النص الأدبي في علاقته بالمتلقي، وموقف الحداثة العربية، التي ينتمي إليها نزار، من هذا الجانب، ثم موقف نزار نفسه من الحداثة ومن علاقة الشعر بالمتلقي.

هذه العناصر الثلاثة هي التي أخذنا على أنفسنا تناولها بشيء من التركيز في هذا الفصل، حتى يكون ذلك توطئة لنا لولوج الجانب التطبيقي في دراسة إيقاع القصيدة عند نزار قباني.

1 - التواصل في نظريات التلقي

يتجه القصد في هذا العنصر إلى الكشف عن الاهتمام الذي أولته مختلف النظريات الخاصة بالتلقي للمتلقي ولما يجب أن يكون عليه النص في مراعاة من يتوجه إليه حتى يكون قادرا على القيام بوظيفته.

وسوف يجتنب هذا النهج مزلقين تسعى إلى تنزيه البحث عنهما وهما: الاسترسال في التفاصيل النظرية التي تناولت التلقي، والاقتصار على جمالية التلقي الألمانية باعتبارها النموذج الأوحده الذي اهتم بهذا الجانب. كل هذا جعلنا، إذن، نرتئي التعرض لنموذج التلقي من خلال نماذج تنتمي إلى المعجاليين: العربي القديم والغربي الحديث، مما سيتيح لنا تلمس ما يربطها من نقط اتفاق نراها منذ الآن ذات فائدة في توجيه هذا البحث. هذه النماذج هي: نظرية الشعر عند حازم القرطاجني، وجمالية التلقي الألمانية ومشروع القراءة عند أمبرتو إيكو - Umberto Eco.

1.1. التلقي في النقد العربي القديم: حازم القرطاجني نموذجاً:

تعد مسألة تلقي النص من أكثر الأمور التي أصبحت تشغل بال النقاد في الآونة الأخيرة. فقد أصبح شائعاً عند بعض غلاة الحداثيين العرب أن النص الأدبي لا يستحق صفة الإبداع إلا إذا أفرط في بناء السدود وإقامة الحواجز بينه وبين المتلقي.

ومعاً لا شك فيه أن مفاهيم الحداثة وما بعد الحداثة الغربية كانت العامل الأساس في ظهور هذا التوجه، وخاصة تلك المفاهيم المرتبطة بالبنوية والتفكيكية ونظريات التلقي المختلفة التي أثمرت ظهور جمالية التلقي الألمانية بزعامة كل من هانس روبرت ياوس H.R. Jauss وولفغانغ إيزر W.Iser.

وإذا كان كثير ممن نظروا لمسألة التلقي من منطلق النقد الغربي قد ألفوا العودة إلى التراث النقدي العربي لتأسيس "شرعية"⁽¹⁾ المفاهيم الجديدة التي يسمعون إلى الترويج لها (مثلما فعل البيويون بعودتهم إلى عبد القاهر الجرجاني في تأسيس شرعية مفهوم النسق البيوي)، أو لمحاكمة النقد العربي القديم في ضوء مقولات النقد الحديث⁽²⁾، فإن هذه المرحلة من البحث تهدف إلى إثبات تميز النظرة النقدية العربية إلى هذه المسألة، من منطلق أن للنقد العربي القديم مفاهيمه الخاصة التي تستند إلى تصوره المتفرد عن النص الأدبي، الذي يختلف في كثير من جوانبه عن التصورات التي تعبر عنها الاتجاهات النقدية الحديثة. وأهم هذه الفروق، في تصورنا، تكمن في الوظيفة التأثيرية التي يعطيها النقد القديم للنص الأدبي. هذه الوظيفة التي تأثرت، بلا شك، بالدراسات القرآنية التي أعطت أهمية بالغة للجانب التواصل للنص، ومنه النص الأدبي عامة والشعري خاصة، انطلاقاً من الرسالة التي

(1) نستعير هذه الإشارة من الناقد عبد العزيز حمودة ضمن كتابه "المرآيا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية"، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، انظر الجزء الثاني "وصل ما انقطع" وخاصة المدخل الذي يحمل عنوان "موقفنا من التراث".

(2) انظر على سبيل المثال "الغربة عند عبد القاهر الجرجاني" ضمن مجلة "جلود" العدد، ص 45. حيث ربط صاحب المقال بين الغربة عند عبد القاهر الجرجاني والغربة في نظريات التلقي عند هانس روبرت ياوس خاصة.

يحملها، وهو ما يجعل هذا النقد يختلف في نظره إلى مسألة التلقي عما انتهت إليه التحكيمة من قام عملية الإبداع على انعدام رسالة النص وعلى انقطاع الصلة بينه وبين المتلقي⁽¹⁾

وإذا كان الحديث عن علاقة النص بالمتلقي من خلال طبيعته التأثيرية (الفعيية والجماليية) متصلة في كثير من كتابات النقاد القدامى (الذين حاصروا في قضية العموض والوصوح خاصة)، فإن ما جعلنا نحصر الحديث به عن حارم الفرطاجي هو كثرة إثارته لهذه المسألة في كتابه "منهاج السمعاء" كثرة ملغته، إضافة إلى كونها عصباً أساسياً من عناصر الرؤية النقدية ونظرية الشعر عنده، في هذا الكتاب.

ونظرية الشعر عند حارم نجد جذورها في التراث النقدي العربي الذي ربط الشعر بوظيفته، كما يبدو ذلك من تعريفه له، الذي ربطه بوظيفته التثريبية "الشعر كلام موروث مقلد من شأنه أن يحجب إلى النفس ما قصد تحييبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طله أو الهرب منه"⁽²⁾

وإذا كان صاحب كتاب "المرآيا المقعرة" قد رأى في هذا التعريف لحارم الفرطاجي استنساخاً لتعريف أرسطو للشعر من حيث كون وظيفته عند هذا الأخير تمثل في تحييب العفيلة والتعبير من الرديلة⁽³⁾، فإن ما غاب عن هذا النقد أن تعريف حارم لا يتضمن الإشارة إلى تحييب العفيلة أو تفسيح الرديلة، بل يجعل هذين الأمرين شاملين معاً للرديلة والعفيلة، إذ قد يقع من الشاعر تحييب الرديلة أو

(1) انظر تفصيل موقف السبوية والتحكيمة من المتلقي ضمن كتاب عبد العزيز حمودة "المرآيا المقعرة"، سلسلة عالم المعرفة العدد 232، خاصة الفصلان الثاني والثالث من الكتاب.

(2) منهاج السمعاء وسراج الأديباء، حارم الفرطاجي، ص 71

(3) يقول عبد العزيز حمودة في كتابه الرائد "المرآيا المقعرة" وهو نظرية نقدية عربية "إن هذا في الواقع جوهر التعريف الكلاسيكي (اليوناني) لوظيفة الشعر ولم يكن ينقص حارماً إلا أن يضيف إلى هذا المقطع من تعريفه لفظي "العفيلة" أو "الرديلة" ليس تعريفاً بوظيفته الشعر مع التعريف اليوناني لها فالشعر، في ذلك المفهوم السابق يحض على العفيلة ويحجبها إلى النفس ويتر من الرديلة ويدفعها إلى الهرب منها" (المرآيا المقعرة، وهو نظرية نقدية عربية، عبد العزيز حمودة، ص 330 - 331).

تقييح الفضلة. وهذا ما يتضمنه قوله: "من شأنه أن يحب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه" وهو نفس ما اتته إليه هذا الناقد في معرض حديثه عن تميز تعريف المد العربي للشعر واختلافه عن التعريف اليوناني له، حيث يقول في تصحيحه لرأي رآه صلاح رزق: "دعونا أولاً بصحيح مفهوم ما يرده المؤلف (صلاح رزق) لأرسطو، ونعني به تصوير الباطل في صورة الحق والحق في صورة الباطل"، لأن ذلك المفهوم يمثل التعديل الذي أصابه البلاغيون العرب إلى مفهوم أرسطو الأصلي فجعل الجميل قبيحاً والقبيح جميلاً لم يقل به أرسطو الذي تحدث عن محاكاة القبح بصورة أكثر قبحاً والجميل بصورة أكثر جمالاً، وشتان بين الطريقتين⁽¹⁾ وفي كلام حارم الفرطاجي نفسه ما يؤكد هذا الأمر ويبي عن تهمة اجترار موقف أرسطو بقول حارم: "ومن النداء الثعوس بالتحيل أن الصور القبيحة المستبشرة عندما تكون صوؤها المنقوشة والمحطوطة والمحوطة لليلة إذا بلغت العاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له فيكون موقعها من العروس مستلداً، لا لأنها حسنة في أنفسها، بل إنها حسنة المحاكاة لما حوكت بها عبد مقايستها به"⁽²⁾.

ومع إقرار حارم بوجود هذه الأنواع المختلفة من التحيل في الشعر، يملئ بحواره للتحيل النافع الذي يقوي جانب الخير: "الأقاويل الشعرية القصد بها استحلاب المصانع واستدفاع المضار، يسطها الثعوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها مما يراد، بما يُخيل لها فيه من خير أو شر"⁽³⁾.

وهذه الوظيفة التي انحدر إليها حارم دافع عنها في أكثر من موضع من الكتاب؛ إن لم نقل إن جل فصول الكتاب تدور حولها لارتباطها عند بسمو مكانة الشعر ودفعه عنها، ومن ذلك ما جاء في قوله: "وأما الاستعداد الذي يكون بأن يُعتقد فضل قول الشاعر وصدقه بالحكمة فيما يقوله فإنه معدوم بالجملة في هذا

(1) نفسه، ص 336.

(2) منهاج البلاغة، ص 116.

(3) نفسه، ص 337.

الزمان بل كثير من أتدلل العالم، وما أكثرهم! يعتقدون أن الشعر بقص وسعادة... وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعامة، على حاله قد نبه عليها أبو علي ابن سينا فقال: كان الشاعر في القديم ينزل مرله السي، فيعتقذ قوله ونصدق حكمه ويؤمن بكهانه⁽¹⁾

غير أن أكثر حديث حارم عن التلقي والأهمية التي يجب إعطاؤها للمتلقي هو ما جاء ضمن المهجين الثاني والرابع من القسم الأول من كتابه، الحاص بالمعاني

فقد جعل أول هذين المهجين حصاً بـ"الإبانة عن طرق اجتلاب المعاني وكيفيات التماسها وبناء بعضها على بعض"، واشترط في كل هذه الطرق التي أبدى في كل معلم أن تكون مراعية لجانب التأثير في المتلقي من جهة، وقصيدة إلى إلهامه المعنى من جهة ثانية حتى يتم التواصل وتتم للشعر وظيفته التي طالما دفع عنها حارم كما بينا آنفاً

مع جانب التأثير الذي يجب أن يراعيه الشاعر ذهب في المعلم الحاص بـ"طرق اقتباس المعاني وكيفية اجتلابها وتأليف بعضها إلى بعض" إلى ما يجب أن يقصده الشاعر من تنوع الكلام وابتعاد المعاني الجديدة والابتعاد عن التكرار حتى يكون ذلك أخف على نفس المتلقي وأدعى لأن تتقبله⁽²⁾ وفي "معلم دال على طرق العلم بكيفيات مواقع المعاني من النعوس" قسم حارم أغراض الشعر إلى أصيلة ودحيلة، فالمتصورات التي هي فطرة النعوس ومعتقداتها العادية أن نجد لها فرح أو ترح أو شجوا هي التي يعني أن نسميها المتصورات الأصيلة وما لم يوجد ذلك لها في النعوس ولا معتقداتها العادية فهي المتصورات الدحيلة، وهي المعاني التي إنما يكون وجودها بتعلم وتكشيب كالأغراض التي لا تقع إلا في العنوم والصعاعات والمهس⁽³⁾ ثم يبيّن ضرورة نحاشي إدخال هذا النوع الدحيل في الشعر

(1) نفسه، ص 124

(2) نفسه، ص 16

(3) نفسه، ص 22

إلا إذا قصد الشاعر محاكاةها بالأعراس الأولى، والقصد في كل ذلك موجهي ما يفهمه الجمهور وبالكه. "فالمعاني المتعلقة بهذه الطرق الخاصة يحقن الجماهير لا تحس في المقاصد الصاعدة المأخوذة التي ينحني بها نحو ما يستطيع الجمهور أو يتأثرون له بالجملة، فإذا استعملت فيها فإنها حمية () وإنما تكون أصبه في الشعر إذا كان عرض الكلام مبني على محاكاةها وإيقاع التحيل فيها، بالقصد الأول".²¹

ثم قسم بعد ذلك المعاني إلى أربعة أقسام راجع فيها بين البعدين اللذين يهمهما يتصل الشعر بالتلقي وهذا المهم والتأثر وهذه الأقسام هي:

- ما يفهمه الجمهور ويتأثر له.

- ما يفهمه ولا يتأثر له.

- ما يتأثر له إذا فهمه.

- ما لا يفهمه ولا يتأثر له إذا فهمه.

ثم قال: "وأحسن هذه الأشياء بأن يستعمل في الأعراس المألوفة من طرق الشعر ما عرف وتأثر له، أو كان مستمعا لأن يتأثر له إذا عرف، وكان في قوة كل واحد من جمهور من حيث هي الفهم صالحة أن يتصور ذلك إذا عرفت به، وذلك كالأخبار التي يحيل عليها الشعراء"²² ويمود برحيم حارم للصنعة الأول إلى الأهمية البالغة التي يعطيها لوضوح المعنى في إطار التواصل وهي أهمية هبمت حتى على نظير البلاغيين العرب للمجاز الذي يجب أن يحافظ على وضوح المعنى يقول المرحاني "إذا كان النظم سوب والتأليف مستقيماً كان وصول المعنى إلى قلبك نلو وصول اللفظ إلى سمعك وإذا كان على خلاف ما ينبغي وصل اللفظ إلى السمع وبقب في المعنى نظبه وتنب به وإذا أفرط الأمر في ذلك صار إلى التعبد الذي قالوا إنه يستهلك المعنى وأعلم أن لم تطف العبارة ولم يعثر اللفظ ولم يعنى الكلام في هذا الباب إلا لأنه قد ناهى في المعروض والمعنى إلى أقصى

(1) نفسه، ص 22 - 23

(2) نفسه، ص 21

الغايات»⁽¹⁾.

وقد استمد حارم من تقسيم عبد القاهر الجرجاني للمعاني إلى معان أوائل ومعان ثوان، ومن تمييزه بين المعنى ومعنى المعنى، فقسم المعاني أيضا تقسيما ثانيا مير فيه بين المعاني الأوائل وهي "ما يكون مقصودا في نفسه" والمعاني الثواني وهي "ما ليس بمعتمد لإبرائه ولكن يورد على أن يحاكى به ما اعتمد من ذلك أو يحال به عليه أو غير ذلك"⁽²⁾. فهو يسيد في ذلك من قول الجرجاني في تقسيمه للكلام إلى حقيقة وصغار "فصل الكلام على ضربين: صرب أنت تصل منه إلى العرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تحبر عن زيد مثلا بالعرض على الحقيقة فقلت: حرج زيد (،) وضربت آخر أنت لا تصل منه إلى العرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن بذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى العرض ومدار هذا الأمر على الكفاية ولاستعارة والتشثيل، وقد مضت الأمثلة فيها مشروحة مستقصاة أو لا ترى أنك إذا قلت: هو كثير رمان القدر، أو قلت: طويل الجاد، أو قلت: هي المرأة يؤرم الضحى، فإنك في جميع ذلك لا تبد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره ثم يعقل السامع من ذلك المعنى على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو عرضك، كمعرفتك من كثير رمان القدر أنه مضياك ومن طويل الجاد أنه طويل القامة (،) وكذا إذا قال: رأيت أسدا، وذلك المعنى على أنه لم يرد السبع، علمت أنه أراد التشبيه، إلا أنه بالغ فجعل الذي رآه بحيث لا يتعبر من الأسد في شجاعته. وكذلك تعلم في قوله: بلعي أنك تقدم رجلا وتؤخر أخرى أنه أراد التردد في أمر البعة واختلاف المرم في الفعل وتركه على ما مضى الشرح فيه، وإد قد عرمت هذه الجملة فيها عارة محتصرة وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المصهور من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بعبر واسطة، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يعضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر

(1) دلائل الإعجاز عبد القاهر الجرجاني، ص 210 - 211

(2) منهاج العلماء ص 23.

كالدّي قسرت لك^(١).

ثم رأى حارم أن من الأغراض ما يصلح لأن يكون له معنى أول وثان ومنها ما ليس له إلا ثان. فالأولى هي "ما تعلق المتصور فيه بشيء معروف عند الجمهور"، وهي المعاني الجمهورية، والثانية هي "ما تعلق التصور فيها بحقيقة شيء لا تعلم معرفته جميع الجمهور"^(٢).

ثم بين تقديمه للصف الأول القريب إلى فهم الجمهور. "فالأصل في الأغراض المألوفة في الشعر من هذين الصنفين ما يصلح أن يقع فيها أولا وثانيا () وهي المعاني الجمهورية. ولا يمكن أن يتألف كلام بديع عال في الفصاحة إلا مهذبا، والصنف الآخر () لا يتألف منه كلام عال في البلاغة أصلا، إذ من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور"^(٣).

ولا يفوتنا أن نلمح هنا إلى هذا الربط الذي يقيمه المؤلف بين الشعر والبلاغة التي من شروطها الإيهام وحسن التأثير، وهو ما يسجّم مع رأي معظم المتقدمين في تعريف البلاغة فقد جاء في البيان والتبيين أن أبا مسلم الحراساني قال: "يكفي من حظ البلاغة أن لا يؤنى السامع من سوء إلهام الساطق، ولا يؤنى الساطق من سوء فهم السامع"^(٤) وقال الهندي: "البلاغة وصوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة"^(٥) كما قال النجاظ أيضا في معرض تعريف البلاغة: "ومدار الأمر على إيهام كل قوم بمقدار طاعتهم والحمل عليهم على أقدار منارلهم"^(٦).

وانسجما مع هذا الاتجاه الذي يدعو إلى تضمين الشعر ما يفهمه الجمهور

(١) دلائل الإيجاز، ص 203 - 204

(٢) مهاج العلماء، ص 24.

(٣) نفسه، ص 24 - 25

(٤) البيان والتبيين، للجناظ، 87/1

(٥) نفسه 88/1.

(٦) نفسه 93/1.

واجتناب ما يكره، دعا إلى تحاشي إيراد المعاني العلمية لاستعصانها على المهتم⁽¹⁾
 أما المنهج الرابع من باب المعاني فقد خصصه حارم لـ "الإبانة عن الأحوال
 التي تعرض للمعاني في جميع مواقعها من الكلام، فتوجد بها ملائمة للعموس أو
 منافرة لها" ومن أهم القصايا التي تناولها في هذا المنهج قصة "الوضوح
 والعموس، وفيها يتضح صيد إلى الوضوح انسجاماً مع الوظيفة التلعية التي أدتها
 بالشعر، فقد أورد مغلماً لبيان "طرق العلم بما يزيل الغموض والاشتكال العارخين
 في المعاني" فمثل فيه ما يجب على الشاعر التوسل به لإزالة الغموض الذي قد
 يعترض معاني شعره: كتسهيل العارة إذا كان المعنى في نفسه دقيقاً، واستيلاء
 المعنى في عدة أبيات إذا صدق عنه البيت الواحد وإسقاطه إذا تعدد الاستيلاء، حتى
 لا يأتي المعنى ناقصاً، وعدم الانحراف بعرض الكلام عن مقصده، حتى لا يفهم
 المتلقي عكس المراد...⁽²⁾

وما يقال عن المعاني يقال عن الألفاظ أيضاً، فالواجب على الشاعر أن
 يجنب من هذا ما نوعل في الحوشية والعرابة ما استطاع حتى تكون دلالة على
 المعاني واضحة وعبارته مستعينة⁽³⁾ وهو ما يتسجم مع اتجاه الوضوح في النقد
 العربي، الذي يربط فصاحة الشعر بوضوح ألفاظه، فقد جاء في الأحياء أن أبي
 العنمية قال "الشعر يعني أن يكون مثل أشعار المحول المتقدمين أو مثل شعر
 بشار وابن هرمة فإن لم يكن كذلك فالصواب لقائنه أن تكون ألفاظه مما لا نحصى
 على جمهور الناس مثل شعري"⁽⁴⁾.

ثم إنه قسم المعاني من حيث العموس والوضوح إلى قسمين: "فمنها ما
 يحتاج في فهمه إلى مقدمة من معرفة صاعدة أو حفظ فصي، فالتالي لا يحتاج في
 فهمه إلى مقدمة هي المعاني الجمهورية التي يشترك في فهمها الخاص والعام،

(1) منهاج العلماء، ص 29

(2) نفسه، ص 177 وما بعدها.

(3) نفسه، ص 185

(4) الأحياء، لأبي الفرج الأصبهاني، 74/4.

وعليها مدار معظم المعاني الواقعة في الأعراس المألوفة من الشعر، وهي منحنة فيه⁽¹⁾ أما التي تحتاج في فهمها إلى العلم بصحة ما فيشترط عدم إدخالها في الشعر، وأما التي يحتاج فهمها إلى قصة فيشترط أن تكون العصة التي تحيل عليها مشهورة فإن لم تكن مشهورة فإن ذلك لا يستحسن⁽²⁾ وهو ما يجعل أصل هذه القضية قائما عنده على مراعاة الكتابة الإبداعية للثقافة المشتركة بين المبدع والمتلقي.

غير أن حارما صرح بعد ذلك بحوار إيراد المعاني العممية إذا وافقت لعرض الذي يرمي إليه الشاعر: "فأما إذا كان غرض الشعر مباحا على وصف أشياء عديمة () فإيراد تلك المعاني والعبارات غير معيب في ذلك العرض"⁽³⁾ إلا أن كثرة مهي المؤلف عن ذلك في غير هذا الموضع نجعلنا مرجح تفضيله عدم إيراد تلك المعاني؛ يدل على هذا ما استدرك به قائلا على سبيل التعميم: "فكل ما ينسب إلى صناعة من الصنائع انساب ما ذكر من حيث هو معنى راجع إليها أو عبارة مستعملة فيها، وليس يحسن استعماله في الشعر، إذ الواجب أن يقتصر بالأشياء على ما هي خاصة به، وألا تخلط من نفس بل يستعمل في كل صناعة ما يخصها ويليق بها، ولا يشاب بها ما ليس منها"⁽⁴⁾ إذ يبدو ذلك الاستثناء الذي خص به الأعراس العممية أقرب إلى حذر العالم من التعميم المطلق منه إلى إشارته إيراد تلك العبارات في تلك الأعراس. فهذا الاستثناء لم يورده إلا في موضع واحد، ولم يفضل فيه كما فضل في غيره.

تلك إذا بعض المواضع التي تناول فيها حارم علاقة النص الشعري خاصة بالمتلقي، وهي تدلنا على أن نظرية الشعر عنده تقوم على الوظيفة التبليغية والتربوية التي يجب أن تؤدبها القصيدة. وهذا ما جعلها نبت إلى مبادئ أهمها:

(1) منهاج البلاغة، ص 188.

(2) نفسه، ص 188.

(3) منهاج البلاغة، ص 190.

(4) نفسه، ص 192.

- أن الشعر يتوجه إلى "الجمهور" لا إلى "الخاصة"
- على القصيدة أن تكون قادرة على التأثير في الجمهور و"إسالة" قلوبهم، حتى تقوم بوظيفتها التربوية التي هي أهم وظيفة للشعر
- على الشاعر أن يتوخى ما يفهمه الجمهور من المعاني والألفاظ وأن ينصرف عن كل ما من شأنه أن يسيء إلى وضوح الرسالة الشعرية
- وهذه المبادئ تؤكد حقيقة أساسية هي أن مسألة التلقي عند حارم تستند إلى مرجعية ثقافية تربط كل نص برسائته، وتربط هذه الرسالة بمعنى ما يسمح به النص من شروط التواصل مع المتلقي. وهذا التصور ينطلق من اعتبار النص "كلاماً"، والكلام إنما وضع للتواصل بين الناس يقول حارم: "لما كان الكلام أوبى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج الناس إلى تعاطفها بحسب احتياجاتهم إلى بعضهم بعضاً على تحصيل المسامحة وإراحة المضارب، وإلى استعادتهم حقائق الأمور وإعادتها، وجب أن يكون المتكلم يتبع إما إعادة المحاطب وإما الاستعادة منه"⁽¹⁾
- ولعل في ذلك اختلافاً واضحاً عن مفهوم التلقي في جانب من النقد العربي الحديث والنقد الحداثي العربي الذي أصبح يقوم على إلغاء رسالة النص ويجعل تلقى إبداعاً ثانياً لا علاقة له بمقصدية النص الأصلي.

1. 2. جمالية التلقي:

يرتبط الحديث عن التلقي في النقد الحديث بالاهتمام المتزايد الذي أصبح يلقاه المتلقي من خلال التصور الذي طوّرته جمالية التلقي الألمانية حول إشراكه في إنتاج المعنى.

ورداً كانت نظرية التلقي الحديثة ترتبط بمطعمي جامعة كاستاناس ياوس Jauss وإيرر Iser فإن ذلك لا يعني التكرار للجهود التي سبقتهما في هذا المجال، والتي أولت أهمية لا تكرر للتواصل مع المتلقي ويكفي هنا أن نشير إشارة عابرة إلى مفهوم إنجاردن Ingarden عن المواضيع المبهمة⁽²⁾ حيث يرى أن كل عمل أدبي أو

(1) نفسه، ص 344.

(2) وهي التي أنفعا ليزر ومعلمها جرائعات النص، كما سوضح لاحقاً.

كل شيء معروض في النص يحتوي على مواضع مبهمه غير متعينة على العارئ أن يعوم بملئها حتى يتم تجسد Concrétisation العمل الأدبي⁽¹⁾

وينظر جان موكاروفسكي Mukarovsky (من بيوي براغ) إلى العمل الأدبي على أنه بنية تتميز بميرتين هما الاستغلال والوظيفة التوصيلية وهو في جانبه التوصيلي هذا يشبهه بالكلام Parole أي المظهر العملي للكلام في نظام لغة بعيها⁽²⁾

كما لا يهوت أن تشير إلى جهود غادامير في علم التأويل، وخاصة في بلورته لمفهوم أفق التوقعات الذي أحده عنه بعد ذلك يابوس⁽³⁾

لقد أثرت كل هذه الجهود وغيرها ظهور نظرية متكاملة للتلقي مع نهاية الستينيات من القرن الماضي ترعها علماء من جامعة كورتس هما: هانس روبرت يابوس H. R. Jauss وفولفغانغ إيسر Wolfgang Iser وكان يابوس قد أقام نظريته التي دعاها بـ "جماليات التلقي" على التشير بما سماه بالسودج الرابع، بعد أن استمدت السامح النقدية القديمة طاقاتها، حسب رعه، وهي السودج الكلاسي الذي انتهى مع بداية النهضة العلمية والسودج الوضعي الذي انتهى مع نهاية الحرب العالمية الأولى والسودج الشكلي الجمالي الذي أصبح يسير نحو نهايته مع تصاعد الدعوات إلى ضرورة الربط بين العمل الأدبي وطروقه الاجتماعية⁽⁴⁾ فاسبب الأكبر الذي انطوت عليه هذه السامح في نظره هو أنها تجاوزت قطبا رئيسا في عملية الإبداع الفني هو المتلقي أو "الجمهور".

بناء على هذا، دعا يابوس إلى إعادة كتابة تاريخ الأدب، مستفدا التاربحين الماركسي والشكليين فالأول اقتصر على محض عملية إنشاده، بينما اقتصر الثاني على مجرد وصف بنياته المستقلة، في حين أن المطلوب في نظره هو أن ينظر إلى

(1) نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تأليف روبرت هولب، ص 91 - 92

(2) نفسه، ص 13.

(3) انظر حول الجدور المعرفية لهذا المفهوم، نظرية التلقي لروبرت هولب، ص 154 - 155

(4) نظرية التلقي لروبرت هولب، ص 41 - 43

هذا التاريخ على أنه جدل بين الإنتاج والتلقي⁽¹⁾ يقول ياوس في هذا الاطار "الأدب والنص لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة محض، بل من خلال الذات المستهدفة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور"⁽²⁾ هذا التفاعل بين المؤلف (النص) والجمهور، والذي هو في أصله اعتراف بالوظيفة التواصلية التي يجب أن يقوم بها النص⁽³⁾، سعى ياوس إلى مقارنته من خلال مفهوم أفق التوقعات⁽⁴⁾ الذي يكتسي أهمية مركزية في مرحلته النقدية المبكرة. فقد نظر إلى النص من زاوية الوظيفية في علاقتها بالتلقي، حيث رأى أن جمالية العمل الأدبي تقاس بمدى التأثير الذي يحدثه على جمهور مقترص⁽⁵⁾ ويوضح ياوس هذه الفكرة بتعبيره بين أفق توقعات العمل وأفق توقعات المتلقي، إذ إن المتلقي عندما يتلقى نص أول مرة يتظر منه أن يستجيب لتوقعاته حول هذا النص، وعند ذلك تأخذ العلاقة بين الطرفين أحد المسارين: الانسجام أو الصدام.

ويرى ياوس أن انسجام الأعمال ما صدم أفق توقعات المتلقي، حيث يؤدي ذلك إلى وجود "مسافة جمالية" بينه وبين العمل الأدبي. وتأتي أهمية هذه "المسافة" عنده من كونها تؤدي إلى تعبير أفق توقعات المتلقي إلى ما يتسجم مع العمل الجديد⁽⁶⁾ ويهدد، فقد ربط ياوس بين هذا المفهوم وبين الوظيفة التحريرية للأدب، إذ أن وظيفته الأساسية تنبج نحو تعبير التصورات والقيم والمواضعات الاجتماعية. وقد قدم مثالا ملموسا على ذلك هو رواية مدام بوفاري التي حوكم هوبير بسببها

(1) نفسه، ص 151 - 152.

(2) نفسه، ص 152.

(3) سيؤدي استعمال ياوس لمفهوم أفق التوقعات إلى الانحراف عن هذه الوظيفة في المرحلة المبكرة من عمله النظيري كما سيأتي.

(4) لم يقدم ياوس تعريفا دقيقا لهذا المفهوم، وقد عرفه روبرت هولب بأنه "جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص" نظرية التلقي، ص 156.

(5) نفسه، ص 161.

(6) العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، د. رشيد محسن، مجلة عالم الفكر، ع: 1 - 2، ص 490.

بتهمة ترويع العجور، فكانت هذه المحاكمة ميجة لسوء فهم الأداة الفنية الجديدة التي وظفها فلوير، والتي مكنت فيما بعد من مراجعة الموروث الحلقى للمجتمع. يقول ياوس "كما كانت الأداة الفنية قد حطمت عرفا روائيا قديما يتمثل في الحكم الأخلاقي" على الشخص الروائي، الذي يكون على الدوام حكما يبا يؤكد الرصف، فإن الرواية قد استطاعت أن تجدر أو تطرح أسئلة جديدة عن الممارسة العملية للحقيقة وهو ما هيا، في أثناء إجراءات المحاكمة، السياسة الأصلية للاتهام المتمثل في الشهوانية المرعومة، هي أن يتراجع نهائيا إلى الحلقية"⁽¹⁾

وإذا كان من غير الممكن إنكار مثل هذه الوظيفة التي يؤديها العمل الأدبي في علاقته بالمتلقي، فإنه يمكن القول بأن تصور ياوس عن أفق الانتظار قد أدى به إلى نتيجة عكسية هي بناء علاقة الص بالمتلقي إذ اعتبر الارباح عن أفق توقعات المتلقي معيارا في تفويم العمل الأدبي، وهو ما أسقطه في آلية تقترب به كثيرا من مفهوم التعريب الذي قال به الشكلايون حيث تؤدي الطرفة فيما يبدو دورها بوصفها المعيار الوحيد للتفويم"⁽²⁾ يقول روبرت هولب R. Holub في نقده لهذا المفهوم: "إذا أحدث الكتابة العشوائية لحيوان الشمبانزي على الآلة الكاتبة وبشرت على أنها رواية مثلا، فالمؤكد أنها ستبعد عن توقعات جمهور القراء ولكن بالنسبة إلى جمهور معاصر أو إلى أي ناقد فإنه لكي يتناول هذه القطعة من الأدب بوصفها عملا جادا لا بد لها من أن تستجيب عن قرب لبعض المعايير الأدبية المعروفة، وبعبارة أخرى فإن المسافة الواقعة بين الأفق والعمل تعد معيارا غير كاف لتحديد الفية الأدبية"⁽³⁾

وواضح أن ما أراد روبرت هولب قوله ليس فقط تلك النتيجة التي خلص إليها من أن المسافة الجمالية ليست معيارا للأدبية، ولكن أيضا ما جاءه في ثنايا

(1) كدا، والصواب، الحلقى، إذ لا تصح السبة إلى الجمع، إلا فيما ندر

(2) نظرية التلقي، ص 174

(3) نفسه ص 163

(4) هـ، ص 161 162

حديثه من أن العمل الأدبي لا بد أن يحقق الحد الأدنى من الانسجام مع أفق توقعات المتلقي حتى يحقق وظيفته في التواصل، وهو ما تفر عليه ياوس أثناء تنظيره لهذا المفهوم.

كل هذه النواقص وما تعرضت له من نقد عيب⁽¹⁾ جعلت ياوس يسعى منذ بداية السبعينيات إلى إيلاء أهمية أكثر للوظيفة التحريرية لدن ضمن كتابه "دفع محدود عن التجربة الجمالية" الذي نشر سنة 1972، فشن هجوماً على النظريات الجمالية المحافظة كظرية أدورمو Adorno "السلبية" التي لا ترى قيمة العمل الفني إلا في نفيه للمجتمع، وجماعة تل كل Tel quel ومذهب الفن للفن⁽²⁾ ووصل به الأمر في ذلك إلى أن أعاد النظر في مفهوم "أفق التوقعات" باعتباره لا يعني بالوظيفة التواصلية لدن يقول في هذا الصدد: "وفقاً لهذه النظرية (أي جماليات التلقي) يقوم جوهر العمل الفني على أساس تاريخيته، أي على أساس الأثر الناشئ عن حوار مستمر مع الجمهور، فالملاقة بين الفن والجمهور ينبغي إدراكها في إطار جدية السؤال والجواب ويحرر تاريخ الفن نفوده عن طريق تغير الأفق بين "مأثور الطبيعي والتلقي المستوعب، وبين الكلاسيكية الفارة، والنشكيل المستمر للقاعدة، وتشترك هذه النظرية مع نظرية التطور عند الشكلايين كما تشترك مع جماليات السلبية وكل النظريات المنحجهة نحو التحرر (ويشمل ذلك الماركسيين) في الاعتقاد في أولوية ما هو جديد بالغ الإثارة في مقابل ذلك الذي صار مستقراً مع مضي الزمن، أي أولوية السية أو الاختلاف في مقابل المعنى الإيجابي الجاري في لعرف، وهذه الحجج كافة بالنسبة إلى تاريخ الفن ودوره الاجتماعي بعد أن حصل الفن على استقلاله الذاتي، ولكنها لا يمكن أن تكون مصفوفة لوظيفته العممية والتوصيلية"⁽³⁾

(1) انظر في ذلك هانز روبرت ياوس، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، فكري صالبح، مجلة علامات في النقد ع 32، ص 351 - 352

(2) نظرية التلقي، ص 177 - 180

(3) نفسه، ص 182

بهذا العدد الدائي الذي وجهه ياوس إلى نظريته المبكرة يكون قد أعاد الاعتبار لجانب التواصل بين المتلقي والعمل الأدبي، وصحح المثلث الذي قاده إليه نظيره لأفق التوقعات والمصافة الجمالية وإلى هذا يشير أحد الباحثين في قوله: "لقد أصبحت اهتمامات هانز روبرت ياوس في فترة السبعينيات ذات طبيعة تأويبية خاصة، وأصبح تعبير "التجربة الجمالية" يتكرر بصورة مستمرة في معظم كتاباته، حتى إن كتابه الأساسي الذي أصدره بالألمانية عام 1977 حمل عنوان "التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي" () في هذا الكتاب يعبر ياوس بين أنواع ثلاثة من التجربة: إنتاج الممارسة الجمالية، وعملية التلقي والعمية التواصلية () ويمكن القول إن النوع الثالث من أنواع التجربة، ممثلاً بالعملية التواصلية، يحتل في هذه المرحلة من مراحل تفكير ياوس بؤرة مركزية، وهو يعرفه بأنه: متعة الشاعر التي يحركها لكلام، أو الشعر الذي يستطيع أن يحدث تعبيراً في المعتمد، ويؤدي في نفس الوقت إلى تحرير عقل السامع أو المشاهد" ()

وبذلك فإن أهم ما انتهت إليه نظرية ياوس في التلقي يمكن تلخيصه في البقطة التالية:

- أن العمل الأدبي موجه إلى القارئ العادي، أي إلى الجمهور لا إلى "نقهاء اللغة" (2)

- أن العمل الأدبي يضطلع بوظيفة تحريرية تجاه المجتمع

أن مفهوم أفق التوقعات بالشكل المعياري الذي صيغ به في أواخر الستينيات يسيء إلى الوظيفة التواصلية للعمل، ومن ثم يجب مراجعته، ونحن لا نجد عناء في ملاحظة التوافق الموجود بين هذه النقطة وبين ما أقام عليه حارم القرطاجي نظريته في وظيفة الشعر.

أما يور W Iser فقد كان مشغولاً في بناء نظريته بطريقة إنتاج المعنى، حيث ناقص النظريات التقليدية التي تبحث عن المعنى المحبوه في النص، ورأى في

(1) هانز روبرت ياوس، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، ص 352.

(2) نحو جمالية لتلقي، جان ستارونسكي، ص 43.

ذلك إحصاءاً للدور الذي يقوم به الطرف الثاني الذي هو المتلقي الذي بدوره لا يمكن أن يتحقق التواصل. يقول: "يتحقق التواصل عن طريق تضامر بنية النص مع فعل القراءة"¹ ومن هنا جاء قوله بمفهوم التفاعل L'interaction (بين النص والقارئ) الذي يعد السبيل الوحيد لإنتاج المعنى وفي ذلك يقول "إن لطريق النصية التي درست علاقة النص بالمتارئ نظرت إليها من زاوية المعنى الوحيد الذي يقدمه للنص للمتارئ، والواقع أن القراءة تعامل دينامي بين الطرفين نص والقارئ"² ولكي يتحقق هذا التفاعل، فإن على النص أن يكون حاملاً لشروط التواصل مع القارئ، لكونه هو الذي يقوم بتوجيه عملية القراءة. هذه الشروط حددتها إيرر بمجموعة من المفاهيم التي هي بمثابة الدعائم التي أقام عليها نظريته في القراءة، ونحن نوجز من أهمها:

أ - القارئ الضمني Le lecteur implicite: يرى إيرر أن النص لا يكون قابلاً للقراءة إلا ضمن شروط تحققه التي يحملها في داخله، والتي تجعله قادراً على الوصول إلى الآخرين، وهذا هو ما يشكل مفهوم القارئ الضمني الذي يعرفه بأنه "مجموعة من التوجيهات الداخلية للنص الخبائي التي تجعل تلقّيه ممكناً"³ ومع العلم بأن هذا القارئ بنية تصورية لا تكتسب أي وجود واقعي داخل النص (ص 70)، فإنه يمكن القول بأنه يشير إلى ذلك التوقع الذي يضعه النص لقارئ مفترض حتى يصبح قادراً على تحقيق التواصل وأداء المعنى، وهذا ما يفسره إيرر في قوله: "إن مفهوم القارئ الضمني نموذج متعال Transcendental يشجع تفسير الطريقة التي يحدث بها نص خبائي ما أثراً ويكتسب معنى"⁴.

ب - رصيد النص du texte le repertoire: يتكون حسب إيرر، من العناصر المنتقاة sélectionnées من خارج النص لثم احتوائها داخله. "رصيد النص هو

(1) L'acte de lecture - théorie de l'effet esthétique, Wolfgang Iser P 197

(2) نفسه، ص 198.

(3) نفسه، ص 71

(4) نفسه، ص 70

(5) نفسه، ص 75

الجزء المكون للنص الذي يحيل إلى ما هو خارج عنه⁽¹⁾ وتكمن أهميته في كونه يعد بمثابة المنطقة المألوفة المتفق عليها بين النص والقارئ، والتي تشكل نقطة الانطلاق نحو عملية التواصل⁽²⁾ لهذا يتحدث أيرر عن نوع من التواطؤ *conivence* يحدثه الرصيد بين النص والقارئ، وهو يعني أن العناصر المشتركة في الرصيد بين القارئ والمؤلف لا يجب أن تكون مقبلة بشكل كامل⁽³⁾، لكنه حتى إذا ما كانت مقبلة، فإن التصور الذي يقلعه أيرر عن الرصيد لا يجعله عائقا لممية التواصل، لأن عناصره يتم احتواؤها بشكل يعبر من دلالتها الأصلية بما يحقق هذه الغرض، فهي تخضع لعملية تحويل تعد شرطاً أساساً للتواصل، كما أنها تبدو "دائماً في حالة اعتزال"⁽⁴⁾.

ج - استراتيجيات النص *les stratégies du texte* من أهم الوظائف التي أناطها أيرر برصيد النص إعادة تشكيل المألوف بفعل التعامل الذي يحدث أثناء عملية القراءة بين النص والقارئ. ولكي يقوم الرصيد بهذا الدور يحتاج إلى بيئة تقوم بتنظيم مادته وتتيح تحقيق التواصل بين النص والقارئ. هذه البيئة التي يتضمنها النص هي ما سماه أيرر باستراتيجيات النص، وهي التي تتحكم في تنظيم عناصر الرصيد كما تتحكم في عملية تلقيها⁽⁵⁾، يقول أيرر: "على الاستراتيجيات أن تعيد الربط بين عناصر الرصيد () كما أن عليها أن تربط بين السياق المرجعي للرصيد وبين القارئ"⁽⁶⁾.

غير أن عملية التنظيم هاته التي تقوم بها الاستراتيجيات ليست عملية تنظيم شاملة، لأنها لو كانت كذلك لأكت الدور الذي يقوم به القارئ، والذي لا يقل أهمية عن دور الذات النصية ذاتها. لهذا رأى أيرر بأن ما تقوم به هذه

(1) نفسه، ص 128 - 129.

(2) نظرية التلقي لروبرت هولبي، ص 208.

(3) *L'acte de lecture*, P- 129 - 130.

(4) نفسه، ص 129.

(5) نظرية التلقي لروبرت هولبي، ص 211.

(6) *L'acte de lecture*, P- 161 .

الاستراتيجيات هو أنها تكفي بأن تقدم للقارئ بعض الإمكانيات التنظيمية كي يقوم هو بهذه العملية⁽¹⁾ وبذلك تتجلى أهمية الاستراتيجيات في عملية التواصل من خلال تكميلها لدور الرصيد (حيث تعد شرطاً لتنظيمه) وكذلك من خلال إثارة خيال القارئ للقيام بعملية التنظيم مما يحقق عملية التفاعل بينه وبين النص.

د. اليباض Le blanc: يعد هذا المفهوم من أهم المفاهيم التي تبرز دور القارئ في عملية التفاعل عند أيرر، إذ أن أهم ما يعبر هذه العملية هو أن النص يقوم بتوجيه خطوات القارئ بشكل جلي، وبشكل اليباض، الذي يعتمد فيه أيرر على نظرية إيجاردن في مناطق عدم التحديد أو مراعات النص، مظهراً جلياً لهذا التوجيه، حيث يضطر القارئ إلى ملئه لتحقيق التواصل⁽²⁾، وهذا يرى أيرر بأن اليباض هو الذي يتيح للقارئ الربط بين أجزاء النص حتى تتشكل "دلالة"، إذ أن هذا اليباض "هو الذي يشير إلى أن النص قد قام بتعبير بعض العناصر التي يجب أن تربط بين أجزائها، ومن ثم، فهو الذي يصل بين عناصر النص"⁽³⁾.

هذه الوظيفة البوية المتجلية في الربط الداخلي ليست هي الوظيفة الوحيدة التي يسطرها أيرر باليباض، فهذه ليست سوى مرحلة وسيطة تهدف إلى تحقيق التواصل بضمان سلامة الرسالة النصية فأيرر يعتبر اليباض، أو عوامل الفصل les facteurs de disjonction حاصية مميزة للغة الخيالية يلجأ إليها الكاتب بضمان وظيفة التواصل، ذلك بأنه في اللغة العادية تدخل عوامل غير لغوية لضمان سلامة الرسالة، منها الطم المرجعي للتحارب المشتركة بين الباث والمتلقي، وكذا علاقة هذا الأخير بالإطار العام لعملية التواصل، بينما تعتمد اللغة الخيالية إلى هذه العوامل، فيسمى الكاتب إلى تعويضها باليباضات التي "تفرض" الربط بين أجزاء النص، مما يفرض أيضاً تكوين سياق قادر على إراحة القارئ من النص وإعطائه، من ثمة، معنى⁽⁴⁾.

(1) نفسه، ص 162، ونظرية التلقي، ص 211.

(2) نظرية التلقي، ص 202 و 222.

(3) L'acte de lecture, P: 319.

(4) نفسه، ص 320.

كل هذا يدل على أن الهم الذي كان يشغل أيرر في "فعل القراءة" هو إيجاد الشروط النصية التي تضمن قدرا أكبر من التواصل بين النص والقارئ، بعرض تحقيق العاية التي من أجلها يوجد النص ونقرأ، وهي: إنتاج المعنى. وكل هذا يتضح من خلال المفاهيم الأخرى التي أعصيا عنها الطرف هنا تمادي للإطالة، والتي ضمها كتابه "فعل القراءة"⁽¹⁾.

ويرى روبرت هولت في تقويمه لنظرية التلقي عند جماعة كانستنس أنها تعد إسهاما في الحركة العامة في ألمانيا التي قادها علماء الاجتماع خاصة حول نظرية الاتصال، ويقول في ذلك: "ولا شك أن نظرية التلقي معها يمكن النظر إليها في سر على أنها إسهام في هذا المشروع الواسع الطاق، ولم يكن من قبيل المصادفة، مثلا، أن كلا من أيرر وياوس ينهي أكثر أفكاره النظرية إقناعا، المتعددة بالتلقي أو الاستجابة، يهيها بفقرات عن الاتصال"⁽²⁾.

3.1. أمبرتو إيكو ومشروع القراءة

لعل من أهم النتائج التي أسفرت عنها نظرية التلقي الأكاديمية، ذلك التأثير الذي مارسه على نظرية القراءة عند أمبرتو إيكو، والمتجلى في الدور المركزي الذي أعطاه هذا الأخير للقارئ في عملية القراءة⁽³⁾، وأمبرتو إيكو يرى أن كل نص إنما هو موجه إلى قارئ، وهذا القارئ يتجلى دوره في عملية "التحصيل" التي تعد شرطا لا غنى عنه لتحقيق التواصل يقول: "إن النص يصادر عن المتلقي خاصته باعتباره شرطا لا غنى عنه لطاقته التواصلية الملموسة، بالإضافة إلى اعتباره شرط احتماليته ذات الدلالة، وفي عبارات أخرى فإن النص إنما يست إلى امرئ جديد

(1) يحصن بالذكر مثلا مفاهيم وجهة النظر le point de vue والسلب la négation والسلبية la négativité.

(2) نظرية التلقي، ص 250.

(3) يمتد هذا التأثير إلى بعض المقولات المركزية عند إيكو مثل مفهوم القارئ السودحي الذي يشو قريبا من مفهوم القارئ الضمني عند أيرر، وكذلك حاجة النص إلى القارئ التي سجل إلى مفهوم اليصاص (انظر نظريات التلقي، فرانك شوپرويجس، مجلة علامات في النقد ع 27، ص 94 - 95).

بتعميله⁽¹⁾

ولكي يبرر إيكو دور هذا التعميل الذي يقوم به القارئ ينظر إلى النص باعتباره آلة معطته بحاجة إلى من يشغلها "فالنص إن هو إلا مسج فضاءات بيضاء وفرجات يعني ملؤها، ومن يشه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ، فتركها بيضاء ليس الأول، وهو أن النص يمثل آلية كسولة (أو مقنصدة) تحيا من قمة المعنى الرائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص () [أو لأن النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليلية إلى وظيفته الجمالية، فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية () إن بها غالب ما يتطلب إحانة أحدهم لكي يتحقق عمله"⁽²⁾

ولكي يكون النص قابلاً لعملية التعميل بشرط فيه أن يضع استراتيجية يأخذ فيها المتلقي بعين الاعتبار "فإن يكون المرء نصاً يعني أن يضع حير العمل استراتيجية ماهرة تأخذ في اعتبارها توقعات حركة الآخر، شأن كل استراتيجية"⁽³⁾ وهذا يعني أن على النص أن يتوقع باستمرار قارئاً يسمى إلى التواصل معه، وهذا يأتي حديث إيكو عن القارئ المودجي الذي يقترب مفهومه من مفهوم لقارئ النصي عند إيرر⁽⁴⁾، إذ يقول في هذا الإطار "يحي للمؤلف، في سبيل أن ينظم استراتيجية النصية أن يلجأ إلى سلسلة من الكدمات (.) التي من شأنها أن تسح العبارات المستخدمة من قبله مضموناً وهذا مما يلزمه التسليم بأن مجموع الكدمات التي يرجع إليها إنما هو ذاته ما يرجع إليه قارئه لذا تراه يستشع وجود "قارئ مودجي" يكون جذيراً بالتماسد من أجل التأويل النصي بالطريقة التي يراه، هو المؤلف، ملائمة وقبلة بأن تؤثر تأويلها بمقدار ما يكون فعده (المؤلف) تكوينياً"⁽⁵⁾

فأهم دور يقوم به القارئ المودجي إذن هو أنه يجعل النص يختار من

(1) القارئ في الحكاية، أميرتو إيكو، ص 64.

(2) نفسه، ص 63 64.

(3) حه، ص 67.

(4) نظريات التلقي، فرانك شويرويجس، ص 94.

(5) القارئ في الحكاية، ص 68.

الكفايات تلك التي يعود إليها القارئ من أجل تحقيق التواصل
 كما أن عملية التفعيل التي هي غاية كل هذا ما هي إلا تأويل يمارسه القارئ
 على النص: "إنا نعي بالتأويل (في إطار هذا الكتاب) التفعيل الدلالي لكل ما يود
 النص، من حيث كونه استراتيجياً، أن يقوله عبر تعاضد قارئه المودعي"⁽¹⁾ وما يود
 النص قوله هو، بلا شك، المعنى الذي يحمله إلى القارئ، لهذا يأتي الحديث عن
 مقصد النص عند إيكو صائراً لحديثه عن التأويل والتفعيل فهو يقول موضحاً ما
 يفهم به القارئ: "تمثل مائدة القارئ في صياغة عرضية انطلاقاً من مقصد النص"⁽²⁾
 صعوبة التأويل عند القارئ إذن لا يمكن فصلها عن المعنى الحرفي الذي
 يتضمنه النص والذي يشترط فيه أن يكون واضحاً "ستدركون لماذا كنت مصراً على
 الدفاع عن المعنى الحرفي وعلى توضيحه"⁽³⁾ ويحدث إيكو عن المعنى الحرفي
 للنص يكون قد وصل بالتواصل بين النص والقارئ إلى دروته المتمثلة في سلامة
 الرسالة التي يحملها النص، والتي ليست عملية التفعيل بكل شروطها إلا وسيلة
 للإمساك بها

- وبعد، فإن هذا العرض يقودنا إلى استخلاص بعض النتائج التي تشترك فيها
 أهم النظريات النقدية التي بحثت في مجال التلقي وهي
- 1- أن كل إداع موجه إلى متلق ما، وعالماً ما يكون هذا المتلقي هو
 "الجمهور" لا المحبة (حارم ويأوس).
 - 2- أن كل نص عليه أن يحتوي في ثيابه الشروط التي تجمعها قبلاً
 للتواصل، ومن ضمن هذه الشروط:
 - 3 أن عليه مراعاة ثقافة المتلقي الذي يتوجه إليه حتى يتحقق التواصل
 - 4- أن عملية التواصل التي تتم حولها كل هذه النظريات مرتبطة بالوظيفة
 التعبيرية التي يسعى النص إلى إحداثها في المتلقي، وهذا يعني أن

(1) نفسه، ص 237.

(2) ملاحظات حول سيميائيات التلقي، أميربو إيكو، مجده علامات، ج 10، ص 37.

(3) نفسه، ص 31.

"معى النص" ومقصديته يكسيان أهمية مركزية في عملية التلقي غير أن هذا الاهتمام بالبعد التواصل في نظريات التلقي المحتقة قد حصص في انتقاله إلى الحداثة العربية لموقفين بينهما من التباين ما يجعل منهما اتجاهين فنيين متعارضين، عرض لكل منهما فيما يلي:

2 - حداثة القطيعة

يمكن أن نمر، في ضوء ما سبق، بين اتجاهين فنيين كبيرين داخل الحداثة الشعرية العربية:

- اتجاه اهتم في شعره بما يحقق التواصل مع الجمهور، وتمثله فئة من الشعراء من أبرزهم شعراء المقاومة الفلسطينية، وعلى رأسهم محمود درويش وفدوى طوقان وسميح القاسم، وعدد كبير من الشعراء الذين حملوا مشعل الحداثة الشعرية كرار قباني وأمل دنقل ومظفر النواب وعبد الوهاب البياتي..
- واتجاه جعل همه تعظيم علاقته بالجمهور، مع التوجه، في أحسن الأحوال، نحو متلق "غير عهدي"⁽¹⁾ تمثل في الحية. هذا الاتجاه يمثله ما يمكن تسميته بالشعراء والنقاد "الأدوبيين"، وهو الذي سيطر على الساحة لأسباب لا مجال لذكرها، وراجت مفاهيمه حول طبيعة الإبداع الشعري بشكل جعله يحتكر لنفسه صفة الحداثة ويصف كل ما عداه بالتقليد و"الاتباع" الذي هو نقيض "الإبداع".

إذا بدأنا بهذا الانحياز، نجده يدين في جل مواقفه المتعلقة بهذا الجانب لتطيرات أدريس حول الكتابة الجديدة التي جاءت مابرة لتحول الشعري الذي انحرف فيه مد ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقالم النهار والليل"⁽²⁾ فأهم شيء يحير الكتانة الجديدة عنده هو أنها تقطع صلتها بالمعايير القية السائدة لتسي معاييرها الخاصة: "الكتابة الإبداعية هي التي تمارس تهديما شاملا للنظام السائد

(1) هذا مصطلح لأدوينيس منمود إليه

(2) يشير أدوينيس نفسه إلى نقطة التحول هذه. انظر الأعمال الشعرية الكاملة، أدوينيس، 5/1.

وعلاقاته أعي نظام الأفكار⁽¹⁾ وباء على ذلك مير أدوبس بين الحديث والجديد فالأول ذو بعد رمي محض، بينما الجديد يشير إلى التمرد المبي على التجاور المستمر حيث إن "كل إبداع تجاوز وتغيير"⁽²⁾.

وقد أدرك أدوبس أن صباغة هذا الموقف من التحديد المبي على التجاور ولقطيعة مع الموروث لا يمكن أن يكتمل دون تحديد موقف من المارئ الذي ما هو إلا شاح هذا الموروث المبي ومعايير الجمالة، مرائ، لذلك، أن الشعر لا يكون حديثاً إلا إذا أقدم قطيعة مع الجمهور، مبر بين ممارستين شعريتين متناقضتين إحداهما "جمالية" والثانية "نواصبية" تفر ب جذورها في أعماق المجتمع التقليدي الذي يرى أن "الشعر يكون للأحر، لجمهور ما، أو لا يكون شيئاً"⁽³⁾ وهذه الممارسة في رأيه لا يمكن أن تكون إبداعية ما دامت نتحصر لتواصل مع الجمهور، لأنها تعقد حيثد بعدها "الجمالي".

وتحدث أدوبس في نقده للممارسة الإبداعية التقليدية من الجمهور "العدي" الذي توجه إليه، واشترط أن يكون جمهور الشعر جمهوراً خاصاً "مستحداً" بدخافة الفبة المالة، خصوصاً أن الجمهور، على الصعيد المبي، هو غيره على الصعيد السياسي مثلاً، فهو في الفن لا يمكن أن يكون شيئاً أو عدياً"⁽⁴⁾ وبعبارة أوضح، من جمهور الشعر لا يجب أن يكون جمهوراً بل نوبة

هذا الموقف الذي وقفه أدوبس من الجمهور "العدي" أدى به إلى مهاجمة شعر المقاومة الفلسطينية، ومنه شعر محمود درويش، واعتباره شعراً تقليدياً لكونه يتوجه إلى هذا الجمهور "إن شعر المقاومة ما يزال على الصعيد الثوري شعر تبشير يحاطب الجمهور العدي باللغة السائدة، وهو لذلك شعر استهلاك، ولا يقدم

(1) زمن الشعر، أدوبس، ص 296.

(2) مقدمة للشعر العربي، أدوبس، ص 100.

(3) الثابت والمتحول، بحث في الأساع والإساع عند العرب، 3 صدمة المحدثات، أدوبس، ص 239.

(4) نفسه، ص 251.

للمستهلك إلا وهم الثورة"⁽¹⁾ كما أن من أهم مؤاخذاته على هذه الممارسة الشعرية اعتمادها في عملياته الإبداع على الصحافة والمعايير الفنية المشتركة بين المبدع والمتلقي، حيث يرى في هذه الثقافة وسيلة لإحصاء القارئ و"تحييد" الشعر وارتدادا إلى الماضي بدل الاتجاه نحو المستقبل⁽²⁾

ولم يقصر تشير أدونيس بمفهومه للتجديد وتكريس القطيعة مع الماضي على مهاجمه ما سماه بالممارسة الشعرية التقليدية ومهاجمة الثقافة المشتركة بين المبدع والمتلقي، بل تعداهما إلى إعلان سحقه من هذا المتنفي (العنصري) نفسه واتهامه بالجهل والتخلف والعجز عن مسيرة الحداثة، الأمر الذي يمرض، في نظره، على الشاعر العربي الانفصال عن هذا المتنفي ومعارضته ولقدف به "خارج نفسه" في سبيل التمكس من الكتابة الإبداعية⁽³⁾

لقد انتهى الأمر بأدونيس، نتيجة هذا الموقف الذي أعده من المتنفي إلى "تحييد" الحداثة، حيث أصبحت لا تعني شيئا سوى الانزياح عن المؤلف⁽⁴⁾، وهو ما يحيل بشكل مباشر على مفهوم أفق التوقعات الذي تكرر له ياوس نفسه في مرحلته النقدية المتأخرة، ومفهوم التعريب عند شكوفسكي⁽⁵⁾ وما عرف بالجماليات السلبية عند أدورنو، التي شكلت هدفا لنقد ياوس كما ألمحنا إلى ذلك سابقا

وقد مثلت مواقف أدونيس السابقة في طليعة الإبداع الشعري وعلاقته بالمتلقي مرجعا لمعظم الكتابات النقدية الدائرة في ملكه، ويعد محمد بيس من الدارسين الذين أحدث كتابتهم عن أدونيس صفة "التشيع"، حيث سخر جل دراساته في سبيل الانتصار لمودجه الحداثي⁽⁶⁾، فتميز ترويجه لمفهوم الكتابة

(1) زمن الشعر، ص 77.

(2) صدمة الحداثة، ص 248.

(3) زمن الشعر، ص 75 - 76.

(4) انظر على سبيل المثال: صدمة الحداثة ص 243 حيث يرى أن الشعر لا يمكن اعتباره شعرا ما لم يتأخر طرق التعبير المألوف.

(5) نظرية التلقي لروبرت هوليه، ص 75

(6) انظر العروس دراسة في الإنجاز، لمحمد علي الرباوي ص 412 - 413 وص 467، حيث

الجديدة بقدر كبير من الانبهار الذي يتنبأ عن تبين غير مشروط لهذا المفهوم. والنصوص التي تنطق بذلك كثيرة، لكننا نكتفي منها بهذه الإشارة فقد لحص الأساس التي تقوم عليها الكتابة الجديدة عند أدونيس في ثلاثة.

1 - محو الحدود بين الأجناس الأدبية.

2 - النص باعتباره نصاً.

3 - القارئ منتج لا مستهلك.

ثم قال معنفاً: "إن أدونيس وهو يتس هذه الأسس الثلاثة يرفع مستوى القطيعة مع الشعر المعاصر ويدخله، يقف على حدوده فيما هو يندمج أكثر من ذي قبل في قضايا الحداثة العربية والعربية في آن"⁽¹⁾

وبهنا من هذه الإشارة أمران؛ هما: النظر إلى القارئ منتج لا مستهلك، ومفهوم القطيعة مع الشعر المعاصر. أما الأمر الأول، فقد رأينا أن مواقف أدونيس تحصر القارئ في الساحة التي تتوفر على درجة ثقافة تتيح لها التواصل مع هذه الكتابة الجديدة. وأما الأمر الثاني فيعكس رغبة كرس بيس أطروحته في "الشعر العربي الحديث" لتحققها، وهي بيان القطيعة والتعدد اللذين حققهما أدونيس من الشعر العربي المعاصر بولوجه عالم الكتابة الجديدة، الأمر الذي دفع الكاتب إلى التضحية بكل من هذه من الشعراء المعاصرين لبلوغ هذا الهدف"⁽²⁾

كما أن مفهوم القطيعة هنا يحيل بشكل مباشر على خاصيتي التجاور والتخطي اللتين جعلتهما أدونيس مبرزين للكتابة الجديدة هذه، وهو ما يؤكد قول محمد بيس مقرباً لموقفه في هذا الصدد: "إن على الشاعر المعاصر، لكي يكون حديث حقاً، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة"⁽³⁾ وهي

يشير إلى المعيارية في نقد محمد بيس، وانظر كذلك: "أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر"، لأحمد المصداوي، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب 1993، ص 51 وما بعدها، وفيه بيان للولاء المطلق الذي تنطق به مواقف بيس لأدونيس

(1) الشعر العربي الحديث بيناته وإبدالاتها، 3 - الشعر المعاصر، محمد بيس، ص 49

(2) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أحمد المصداوي، ص 51 وما بعدها

(3) الشعر المعاصر، محمد بيس، ص 37

ذلك، كما لا يحفى على أحد، إشارة إلى تجاوز الثقافة التقليدية المشتركة، مما يعني، في المنظومة الأدوبيسية التي اعتنقها بيس، تجاوز المتلقي الذي يحمل هذه الثقافة كما يتنا من قبل

غير أن من أشهر المعاهيم التي اعتمد عليها أنصار هذا الاتجاه الأدوبيسي في ترويح مبادئ الكتبة الجديدة المسببة على القطبعة مع المتلقي مفهوم أفق التوقعات المقترن من نظرية التلقي عند باوس في مرحلته الستينية يقول محمد بيس متحدثاً عن الاتجاه الذي أحده الشعر المعاصر في علاقته بالمتلقي: "أصبح كل من القارئ والقارئ أمام علامة غير متنوعة في النص الشعري المعاصر هي ما عرف في نظرية الشعر بالعموض. هذه هي البلاغة المصادرة (٠٠٠) ثم يستطع القارئ والقارئ مع العموض صبرا وأفق الانتظار الذي تقول به الدلائلية يتحول إلى بار موقدة بدن أن يكون وهذا رحيما إن أفق الانتظار مجرد سراب سرمدى"^١

ويبدو أن هذا القول كانت له "هجرة"، متعبير بيس، إلى أحد تلامذته، وهو خالد بلقاسم الذي أخذ أيضا على الدلائلية احتواءها بجانب اتواصل في الشعر الذي يتأين، حسب رعمه، على ذلك، إذ يقول: "يتبدى مأرق المهم الدلائلي للتداخل النصي بجلاء في جس الشعر، خصوص أن هذا المهم يسي على نظرية التواصل التي تمنح الشعر على الحضور لمبادئها"^٢ ويضيف في موضع ثان من الكتاب في معنى قريب من هذا: "أما الشعر فتراجع فيه الوظيفة التواصلية لهوسه بالعموض ولائته إلى المجهول"^٣ وك أن نقارن هذين القولين بنص محمد بيس ليظهر أثر هذا فيهما جليا!

وبذلك يكون هذا الاتجاه قد عاد بنمته إلى مرحلة تتكرر لها صاحبها نفسه، لا ترى الإبداع إلا فيما يحطم أفق انتظار القارئ ويحوّله إلى "سراب سرمدى" وهو الأمر الذي جعل بعض النقاد يرون فيه سببا لعشل هذا الاتجاه في الوصول إلى

(١) نفسه، ص ١٥٩.

(٢) أدونيس والخطاب الصوقي، خالد بلقاسم، ص ٣٤.

(٣) نفسه، ص ٤٦.

الجمهور. يقول أحمد المعداوي في معرض نقله لحركة الحداثة الشعرية "إن الاهتمام البالغ بتوصيل الرسالة الشعرية هو إحدى المهمات الكبرى في حياة الشاعر الحقيقي، ومن ثم فإن بإمكاننا أن نحكم بأن عدد قراء الشعر في زمن شوقي أكثر منهم في زمن أدونيس، مع أخذ كل من السمو الديمغرافي والنمو الثقافي بعين الاعتبار"⁽¹⁾.

واعتد الرسالة الشعرية وتوصيلها إحدى المهمات الكبرى للشاعر الحقيقي هو الموقف الذي انطلق منه الاتجاه الثاني للحداثة العربية الذي يمكن تسميته بالاتجاه التواصل. وهو اتجاه واسع يمثل له هنا بموقف صريح للشاعر أمل دنقل يقول "دور الشاعر في الثورة لا يلعب دور "الشاعر المشور" أو الشاعر المحرض أو الشاعر الجماهيري الذي يقف بين الجماهير ويلقي شعره () فكما أننا لا نستطيع أن نقول إن الكتابة النظرية في الثورة مرحلة من الجماهير لأنهم لا يستطيعون فهمها، كذلك لا يمكن أن نصف الإبداع الشعري بأنه منزول من الجماهير لأنهم لا يستطيعون الارتفاع إليه"⁽²⁾.

ونكفي بهذا الموقف لتنتقل إلى الحديث عن مقترح هذا البحث أنه رائد من رواد هذا الاتجاه وهو نزار قباني.

3 - نزار قباني وحداثة التواصل:

إن تمييزاً بين اتجاهين يقفان على طرفي نقيض في موقفيهما من التلقي داخل الحداثة الشعرية العربية يؤيده رأي نافذ عربي كبير هو صلاح فضل ضمن كتابه "أساليب الشعرية المعاصرة" فهو يقسم أساليب الشعرية المعاصرة إلى تعبيرية وتجريدية. يقول "عندما نتأمل الحارطة الشعرية العربية المعاصرة (.) نلاحظ عدداً أنها تنقسم في جملتها إلى مجموعتين أسلوبيتين تقوم بهما مروق أسلوبية حادة يصل براكم الدرجة فيها إلى اختلاف النوع، نطلق على المجموعة الأولى

(1) أزمة الحداثة، ص 93

(2) في البحث عن لؤلؤة المستحيل دراسة لقصيد أمل دنقل مقابلة خاصة مع ابن بوح، د. سيد الجعراوي، ص 222

سهما مصطلح "الأساليب التعبيرية" استجابة لمعاهيم التعبير والتوصيل () كما يطلق على المجموعة الثانية تسمية "الأساليب التجريدية" إشارة إلى المآرق التعبيري الذي تصل إليه⁽¹⁾.

بعد ذلك يقسم الباحث الأساليب التعبيرية إلى أربع درجات متعاقبة هي خرقها للإيقاع والنحو. الأسلوب المحسي والأسلوب الحيوي والأسلوب الدرامي والأسلوب الرئوي، يتميز الأخير منها بفتور في الإيقاع الخارجي وتراجع في درجة الحوية بمثله شعر عبد الوهاب الياثي وخليل حاوي. أما الأسلوب الأول فيتميز بدرجة أعلى من الإيقاع كما يتميز بدرجة عالية من الحوية "ويمكن أن يمثل به مبدئ بالجرء الأكبر من إنتاج برار قباني الذي يتمتع بعد ذلك بمعدل مقروئية عالية"⁽²⁾ أما الأسلوب التجريدي المتميز بتساؤل كبير للإيقاع ودرجة الحوية فاهم من مثله أدونيس وعصبي مطر الدداي يقعان بذلك على طرفي نقيض من اتجاه برار قباني الذي يمثل أعلى درجات التعبيرية والتواصل⁽³⁾ ويقول أحمد بسم ساعي معبرا عن الموقف منه في المقابلة بين التجريبيين الشعريين لكل من برار وأدونيس من رواية التلقي: "وهكذا تدفع هذه العناصر [العناصر الثقافية الأصيلة والوافدة] بقطبي رحى الحداثة برار قباني وأدونيس كل في اتجاه، فيحرص الأول في تجديده أبدا على أرض الواقع والانطلاق من هذه الأرض نحو فضاءات التجديد، بينما يصر الآخر على التحلي التام والشبه التام"⁽⁴⁾ عن ارتباطه الأضي - الواقع العربي المحيط - والعمودي - الأصالة والتراث - فيعدو برار قباني في تجديده ممثلا للأصالة التي تقترب من الضيق، ويعدو أدونيس ممثلا للحداثة المتطرفة التي تد كل محاولات التجديد الأخرى⁽⁵⁾.

وهذا التناقض الحاد بين الاتجاهين في موقفهما من التواصل يشير إليه برار

(1) أساليب الشعرية المعاصرة د صلاح فضل، ص 30.

(2) نفسه، ص 43.

(3) نفسه، ص 36.

(4) كذا، والصواب شبه التام، لأن "أل" لا تدخل على المضارع إضافة معويه

(5) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، الدكتور أحمد بسم ساعي، ص 486.

نفسه، فهو يقول مبيها الفرق بينه وبين أدونيس: "أدونيس شاعر كثير المهارات، باع نار القلب واشترى حجر الفلاسفة (.) كل واحد منا مقتنع بطريقته، وكل واحد منا مقتنع بمجمال صوته وبما أعطاه الله. هو مقتنع بـ (مجرد بصيغة الجمع) وأنا مقتنع بصيغة متنى الجموع، هو مهتم بالحب، وأنا مهتم بأصغر ذرة تراب على الأرض العربية، هو مهتم بالتجريد وأنا مهتم بالتشخيص، هو يخاصر في العرف المعقدة وأنا أغني في الهواء الطلق"⁽¹⁾ والواقع أن نزارا يضع أصابعنا في هذا الكلام على جوهر الخلاف بينه وبين أدونيس، والمنتمثل في العلاقة مع المتلقي. هذه العلاقة التي يجعلها قوته السابق في ثلاثة عناصر كنتال اهتماما في معرض هذا البحث هي

1- التوجه إلى الجمهور.

2- الاهتمام بالتشخيص ضد التجريد الأدوني.

3- الاهتمام بالعاء في الشعر

وحسبنا هنا أن تقتصر على العنصر الأول على أن نتناول أحد العنصرين الآخرين في كل من المصليين الثاني والثالث من البحث نزار لا يتصور الشعر إلا من خلال توجهه للآخر "إن القصيدة التي لا تخرج إلى الناس هي سحكة ميتة أو رهرة من حجر"⁽²⁾ لذلك يرتبط عنده تعريف الشعر ارتباطا وثيقا بجانبه التواصل.

من علمني

أن الشعر رسالة حب تكتبها للناس

وليس هنالك شعر لا يتوجه للإنسان

من علمني هذه⁽³⁾ للحكمة في تعريف الشعر

لكنك له يوما عبثا⁽⁴⁾

ومعهم الرسالة هذا سيتضح عنه ويتسع حتى يصبح شاملا لطبيعة الإبداع

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، 8 / 466 - 467

(2) نفسه 464/7

(3) هكذا وردت في الأصل، والصواب "علي الحكمة" حتى يستقيم الوزن.

(4) قصيدة من علمني حيا كتب له عبثا، الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني 216/6.

الشعري التي لا يمكن فصلها عن وظيفة الشعر كما سأتي وقد أدى هذا الموقف الإيجابي من المتلقي بترار إلى الوقوف على الطرف المقابل للحدث الأدويسي، حيث رأى أن الشعر لا مفر له من التواصل مع الآخر، الأمر الذي جعله يشخص أحد الأخطار المحيطة بالقصيدة العربية في الانتعاد عن الجمهور واختيار المنفى⁽¹⁾ يقول نزار موضحاً هذه الطبيعة التواصلية للشعر "مد البدء كنت مع الديمقراطية الشعرية. كنت أؤمن أن الشعر هو حركة توحيدية لا حركة انفصالية وأنه همزة وصل لا همزة قطع. وأنه من الاحتلاط بالآخرين لا من العزلة"⁽²⁾

ويود أن نقف عند هذا الكلام لنقول بأن احتمال ترار لمفهوم الوصل والقطع يشير إلى مصطلحين مير كل منهما واحداً من هذين الاتجاهين المتباينين هما مصطلحا: التواصل والقطعة، حيث إن القطعة تعني في المنظومة الأدويسية قطع الصلة بالجمهور (مع كل ما يحمله من ثقافة) والتواصل مع الحبة، بينما يقترن التواصل، في الاتجاه الذي سميناه بالتواصل، بالتوجه إلى الجمهور. وقد سبق أن رأينا ذلك أيضاً بوضوح عند جل المظربين الذين اهتموا بجانب التقني، ونزار نفسه عندما يستعمل هذا المفهوم يقترن عنده بالجمهور وينتهي توجيهه إلى النخبة:

إن النخبة تحدد لي

والجماهير تترني مطراً على كل القدرات

يهل من المفعول أن أترك البحر

وأسافر في قطرة ماء⁽³⁾

والتوجه إلى الجمهور يقترن عنده، كما رأينا، بتصوره لمسألة التواصل، إذ أن الشعر لا يتجه إلى "أبشائين"، بل يتجه إلى (الأبرياء) و(المراووش) الذين يرى فيهم مستهلكي الشعر الحقيقيين⁽⁴⁾ لذلك فإن نجاح الشاعر مرتبط عنده بمدى نجاحه في

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 130/8.

(2) نفسه، 357/5.

(3) إضاءات، نزار قباني، ص 100.

(4) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 497/7 - 500.

الوصول إلى الجماهير⁽¹⁾ وهو بذلك يرد على بعض من يرى في هذا الجانب إساءة إلى الشعر "يريد بعض المتأقنين أن يفتخروا أن جماهيرية الشاعر هي مقتله، وأحب أن أطمئنهم أنني شاعر جماهيري ولا أزال بعد حمس عامي حيا أررق⁽²⁾ ويقترون التوجه إلى هذا الجمهور بمراعاة ثقافته التي هي ثقافة "صغيرة" حسب قوله⁽³⁾ وهو بذلك يعلن انتماءه إلى هذا الاتجاه النواصلي العام الذي عبرت عنه مختلف نظريات التلقي التي سبق الحديث عنها، وصار عنه كثير من شعراء الحداثة العربية، فيما بعد من قصته للاتجاه الثاني الذي عبر عنه بوضوح شديد أدونيس الذي رأى في بساطة ثقافة الجمهور العربي داعيا إلى الانفصال عنه والتوجه إلى السحبة يقول مرار فيما هو إشارة ضمنية إلى منافسته لهذا الاتجاه: "لأن الشعب العربي هو قدري، علي أن أكون معه وأشعر معه وأكتب له. أما أن أنتظر حتى تصير ثقافة شعب أبو ظبي ثقافة هارلمودية . فهذا في نظري تواطؤ على الشعر وعلى التزيح وعلى الحقيقة"⁽⁴⁾ ولأن هذا الجمهور العربي هو قدر الشاعر، فإن شعراء لا يمكن إلا أن يكون موجهي إليه، فهو يقول في إحدى قصائده:

أنتجول في الوطن العربي

لأقرأ بشعري للجمهور

فإن مقتنح

أن الشعر رغبف يُخبِرُ للجمهور

ولنا مقتنح منذ بدأت

بأن الأحرف أسماءك

وبأن الماء هو الجمهور⁽⁵⁾

لذلك يلح على الحفاظ على التراث الذي يعد أهم مكون لثقافة الجمهور

(1) نفسه، 434/8.

(2) نفسه، 364/5.

(3) نفسه، 499/7 - 500.

(4) نفسه، 498 / 7.

(5) المحاكم والمصعور، الأعمال اليسية الكاملة، نزار قباني، 243/3.

العربي بدل تجاوره وتحطيه⁽¹⁾. وبعد موقف ترار من التراث ومن الثقافة المشتركة بين الشاعر و لجمهور وجها من أوجه الهجوم العيف الذي شنه على بعض شعراء الحداثة، وعلى رأسهم أدونيس، في نظرتهم السلبية إلى قضية التواصل. فهو يرى أن الخطر الأكبر الذي يهدد العصيدة العربية هو أن تقطع جذورها نهائيا مع الأصول الشعرية العربية، وتصبح طعلا بلا سبب⁽²⁾، إذ يجد في ذلك تعارض مع الطبيعة التأسيسية التي يجب أن يقوم بها الشاعر "لقد شتمنا من هذه التعابير المأخوذة من قاموس حرب العصابات، كتصجير اللغة واغتيال الأسجدية، ووضع عبوة بسمة تحت قاموس محيط المحيط، فهذا كلام يقوله كارلوس ولا يقوله شاعر مسؤول عن تأسيس المستقبل"⁽³⁾.

كما أن من الأمور التي يأخذها ترار على أصحاب هذا الاتجاه موقفهم لسمي من الجمهور الذي يصل إلى درجة اتهامه بالجهل والعجز والتخلف، وهو الموقف الذي يعبر في نظره عن عظم القطيعة الموجودة بين هؤلاء وبين الجمهور: "هؤلاء الشعراء الذين لا يستطيعون أن يتصاموا مع أية سمة أو بحلة أو شجرة أو أنوبوس في العالم العربي يتهمون الشعب العربي بأنه مجموعة من المجاديب والبهاليل والأييس، وأنه يحتاج كي يلحق بفصائدهم ويكتشف جماليتها الجوانبة إلى عشرين ألف سنة هوثية"⁽⁴⁾ ويرى ترار في هذه الاتهامات التي يكبدنها من سماهم بشعراء الكلمات المنقطعة⁽⁵⁾ للجمهور العربي تعبيرا عن فشلهم في الوصول إليه، حيث إن الجمهور العربي ليس حيا ولا متحلا، ولكن انشاعر، عربي الحديث هو الذي أصاع قدرته على الصام مع عصره⁽⁶⁾ ويتحدث ترار عن "عقدة" يعاني منها هؤلاء الشعراء يتحدثونها فريضة لشرير القطيعة التي أقاموها مع

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، 518/8.

(2) نفسه، 129 / 8.

(3) نفسه، 422/8.

(4) نفسه، 87/8.

(5) نفسه، 358/7.

(6) نفسه، 142/8.

الجمهور: "إنني أعرف عقله الحداثيين من الجمهور، وأعرف منطلقهم الذي هو نفس منطق الثعلب الذي لا يستطيع أن يصل إلى عهود الصب فيقول إنه حامي".⁽¹⁾ وقد رأى مرار في هذه القطيعة التي أقامتها الحداثة الشعرية مع الجمهور سببا كامنا وراء فشلها في تحقيق أهدافها: "لم تستطع حركة الحداثة ضد الحمسيات حتى اليوم أن تسجل هدفا واحدا في ملعب الشعر. وبقت ثعلب وحدها دون ملعب وهدون كرة وهدون متخرجين".⁽²⁾

غير أن هذا النقد الذي يوجهه إلى حركة الحداثة لا يعني رفضا مطلقا لها: "أرجو أن لا يفهم من كلامي أنني ضد الحداثة، ولكنني ضد المبتدئين الشعري"⁽³⁾، والمبتدئين الشعري كما يراه ليس سوى الانفصال عن الجمهور، لذلك تحدث عما سماه بـ"الحداثة الخصوصية"، وهي الحداثة القائمة على التواصل مع الجمهور⁽⁴⁾ والتواصل عند مرار يرتبط ارتباطا وثيقا بوظيفة الشعر: "إنني لم أجد متحمسا للجبل لأنه جميل، ولكنني صرت من حزب الجمال الذي يمنع". لذلك يعلن رفضه القاطع للشعر المحايد الذي "يقسم في المنطقة الوسطى"⁽⁵⁾ ولا يتردد مرار في الحديث عن الوظيفة التحريضية التي يجب أن يقوم بها الشعر في رفع الظلم وتحرير الإنسان:

يا أصدقائي

ما هو الشعر إذا لم يعلن المصيان؟

وما هو الشعر إذا لم يقطط الطعنة والطعنان؟

وما هو الشعر إذا لم يحدث الزلزال

في الزمان والمكان؟

وما هو الشعر إذا لم يحلج التاج الذي يليه

(1) نفسه، 434/8.

(2) إضاءات، نزار قباني، ص 129.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 422/8.

(4) نفسه، 518/8.

(5) نفسه، 54/8.

كسرى أنوشروان⁽¹⁾

غير أن التحريض لا يقتصر عندنا على معنى السياسي أو الاجتماعي (تحرير المرأة)، بل ينعدها إلى معنى الشامل الهادف إلى تحرير الإنسان من كل القيود التي تكبله. "وطبعة الشعر تحريقية، انقلابية، تعبيرية، وظيمته أن يحرص الإنسان على نفسه، على جلده، على عظمه، على تاريخه، على أوتار الوطواط المعشقة في داخله"⁽²⁾

ونرار يدرك أن هذه المهمة ليست بالسهلة، خاصة وأن الشاعر يتوجه إلى جمهور "صغير" الثقافة كما أشار إلى ذلك مراراً، لذلك يتحدث عن "تربية" هذا الجمهور، وهو ما يعني الانتقال التدريجي والهادئ به من مرحلة إلى مرحلة حتى يبلغ مرحلة التحرير المراد، خلافاً للزوال الذي أراد بعض شعراء الحدث إحداثه في كيان هذا الجمهور. يقول نزار:

لما لم أجد جمهوري جاهراً
ولم أشره من السور ماركت
ولكنني وبيتة خلال خمسين عاماً
شراشراً... قلة قلة... دمة دمة
حتى صار يشبهني أكثر من صورتي⁽³⁾

كل هذا يمكن أن يفسر لنا، إذن، الإقصاء الذي لقيه نزار من قبل الدارسين المتشبعين لأدونيس، في سعيهم إلى رسم صورة سطحية للحدث، رغم انتمائه الذي لا يمكن أن يكر إلى هذه الحركة الجماعية التي احترقت كيان الشعر العربي منذ أربعينيات القرن العشرين. يقول نجيب العوفي: "أعطب الدارسين والباحثين الذين تعدوا لحركة الحدث الشعرية الحرية كانوا يعاملون مع نزار قبانى تعاملاً لا يحسن من تحفظ واحترار بصلد إدراجه ضمن الحدث الشعرية سمطها النقدي والمهجي

(1) "تقرير سري جفا من بلاد قمستان"، ص 37/6.

(2) الأعمال الكاملة، 438/8.

(3) إضاءات، ص 99.

أنداك فحين عندما ستحضر أسماء مثل صلاح عبد الصور وعد المعطي حجازي والسياب وبارك الملائكة ومن بعدهم أدونيس ويوسف الخال، فإننا ستحضر كمية العامل التفدي مع هؤلاء باعتبارهم المحللين الحقيقيين للحداثة الشعرية من خلال المرجعية العربية بالدرجة الأولى، في حين يعلم أن نزارا كان مينا إلى احتراق الخطوط المحرر بها فيها سوف نظام القصيدة العربية الحديثة⁽¹⁾

وهذا الإقصاء الذي أشار إليه العمري يرجعه رشيد المومني إلى خروج نزار عن "النسق" الحدائي الذي تحكمته فيه مجموعة من النقاد، هذا الخروج الذي يسي على تأسيس "حداثة مضادة" هي حداثة الجماهير "لا حداثة الحنة"⁽²⁾ وهو ما لاحظته نافذ آخر في معرض مقارنته نزارا بأدونيس من زاوية التلفي إد يقول: "إن بية اشتعال النص، وهي على قدر كبير من البساطة والوضوح، نسر في تقديرنا استحواد هذا الشعر [شعر نزار] على متقبلين بتكاثر عددهم، فيما يحصر تفني شعر أدونيس، وهو من أعمق تجارب الكتابة عندما اليوم، في عدد مستقر من القراء المودجين لا يضاهي حتما مغلي شعر نزار قباني ولا يطمح إلى مساواتهم عددا"⁽³⁾

إنه المعنى نفسه الذي عبر عنه نزار فيما كنا قد أشرنا إليه آنفا من مقارنة تجربته بتجربة أدونيس حين قال: "هو مفتع بل (مفرد بصيغة الجمع) وأنا مفتع بصيغة متهم الجمع، هو مهتم بالحنة، وأن مهتم بأصغر ذرة تراب على لأرض العربية"⁽⁴⁾ وهو، في رأينا، فرق بين مشروعين يساهم أحدهم في توسيع قاعدة القراء ويسعى الآخر إلى تضيقها إلى أدنى حدودها لتبقى مقصورة على النخبة المثقفة ثقافة عالية

هكذا إذن يصبح أن موقف نزار من التواصل الشعري يبتلع من تصور نظري

(1) نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، مجلة "الأداب" ع 11 - 12، ص 88.

(2) نفسه، ص 86 و 89.

(3) الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلفي، أحمد الجوة، مجلة علامات في النقد ع 35، ص 248.

(4) الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، 8 / 466 - 467.

ينبغي على حلة أسس أهمها:

- 1 - أن الشعر موجه إلى الجمهور لا إلى الحبة، وهو ما يحرص على الشاعر الانطلاق من الثقافة المشتركة مع الجمهور لتحقيق التواصل.
 - 2 أن أهم ما يقوم عليه الحفاظ على الثقافة المشتركة: الحفاظ على المعايير الفنية المألوفة للقصيدة وعدم اللجوء إلى تسعها
 - 3 - أن وظيفة الشعر تحريرية، وهو ما يستدعي الاعتماد على التربة والتغيير التدريجي (في النوق الفني للجمهور خاصة).
- هذه المبادئ، عند تأملها، نجد أنها لا تختلف في شيء عما يقوم عليه التواصل عند كبار منظريه الذين سبق لنا الحديث عنهم في هذا المدخل، وهي التي تشكل منطلقنا في اختيار الاتجاه التواصل في شعر نزار من خلال دراسة إيقاع القصيدة هتله في المصول التالية.

القسم الأول: الإيقاع

الفصل الأول: التلقي

وحدانية الإيقاع

يمكننا أن نعتبر داخل الحدائق الشعرية العربية، من خلال ما أسلفنا إليه مدخل هذا الكتاب، بين موقفين نظريين من المتلقي يسهما من الاختلافات الجوهرية ما يكفي لجعلهما اتجاهين متعارضين في رؤيتهما إلى القصيدة

«الاتجاه الأول يؤمن بالمطبعة مع المتلقي وثقافته من منطلق أن الشعر يكتب للوحة التي تستطيع الرقي إلى مستواه، من جهة، وأن وظيفة الشعر الجديد تكمن في تحطيم كل الثوابت التي يؤمن بها الجمهور، وهدم كل المقاييس التي تربي في حصنها دوقه الصبي وهذا الاتجاه هو الذي احتكر لعمدة صفة الحدائق وألقى خارجها كل من يحالعه في هذا المبدأ وأبرز من يمثله أدونيس

«أما الاتجاه الثاني فيطلق من الوظيفة التعبيرية التي يطلب من الشعر إحداثها في الجمهور ليس رؤيته القائمة على التواصل على أساس المعيار الفنية المشتركة بين الشاعر والمتلقي من أجل البلوغ التدريجي إلى حد «الهدف المنعزل في التحرير بمعناه الواسع، وأبرز من يمثل هذا الاتجاه، نزار قباني.

من هذا الموقف النظري، إذن، سنطلق في سعيها استكشاف الأسس التي يقوم عليها الإيقاع عند نزار، والتي تشكل، في تصورتنا، جزءاً من رؤيته الكلية لفن القصيدة القائمة على التواصل مع الجمهور.

وأول ما نرتي الوقوف عليه مفهوم الإيقاع.

جاء في لسان العرب: «الإيقاع من إيقاع المعنى والماء، وهو أن يوقع الألفاظ ويبينها، وسمى التحليل رحمه الله كتاباً من كنه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع»⁽¹⁾

(1) لسان العرب، بعلامته من منظور الألفبائي المصري، مادة (وقع) 408/8 يبدو أن مجمع اللغة العربية قد أخذ أيضاً بهذا التعريف، حيث جعل الإيقاع هو «انساق الأصوات وتوزيعها

وقال صاحب المحصر: "الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية، واللمح صوت يتنقل من نغمة إلى نغمة أشد أو أضعف"

مخرج من هذين التعريفين بملاحظة أساسها أن هناك علاقة وطيدة بين الإيقاع واللمح تبدو أوضح في تعريف ابن منظور أما صاحب المحصر في فصل بين اللمح، دون أن يعي ذلك بالضرورة احتلافاً بينهما، حيث نجد أن الإيقاع يتميز بالخصائص التالية:

- حركات

- أدوارها متساوية

- تتميز بالترتيب (لها عودات متوالية).

أما اللمح فهو:

- صوت

- ناتج عن انتقال من نغمة إلى نغمة أخرى.

يتضح إذن أن:

- الإيقاع جمع (حركات) واللمح مفرد (صوت).

- الإيقاع يميزه التساوي والترتيب بين أجزائه الكبرى (الأدوار) واللمح

انتقال من جريئة (نغمة) إلى جريئة أخرى تعالفاً في الضعف أو الشدة.

وكل هذا يجعلنا نرجح أن فصل صاحب المحصر لللمح عن الإيقاع في

التعريف هو فصل للخاص عن العام؛ حيث إن الإيقاع عبارة عن مجموعة من

الألحان التي هي أصوات ناتجة عن الانتقال بين أجزاء (نغمات) الوحدات الكبرى

للإيقاع (الأدوار)، وبذلك يكون مسجماً مع تعريف ابن منظور الذي يربط الإيقاع

باللمح والغناء.

وبجعلنا كلام صاحب المحصر إلى تعريف "نقدي" لحارم القرطاجي

في الغناء، المعجم الوسيط، 1093/2.

(1) المحصر، تأليف أبي الحسن ابن سينا، 10/13.

خصص به الوزن. يقول حازم "الوزن هو أن تكون المقادير المقفلة تساوي في أرملة متساوية لانعاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"⁽¹⁾

مفادتنا بين التعريتين نحصل إلى أن كلا من الوزن والإيقاع يتميران بما يلي:

- التساوي بين الأجزاء (الأدوار أو المقادير).

- والترتيب.

وهذان السمتان هما اللذان اشترطتهما صاحب المحقق في الإيقاع، الأمر الذي يجعلنا نستخلص أن الإيقاع مرتبط بالوزن أيضا مثلما هو مرتبط بالعاء⁽²⁾

غير أن ما نلمسه في تعريف حازم هو أنه خص الوزن بالشعر (المقادير المقفلة) بينما لا نجد هذا التخصيص في تعريف ابن سبته للإيقاع، وهو ما يجعلنا نقول بأن الوزن ما هو إلا جزء من الإيقاع. يدل على هذا أمران.

- صفة الشمولية التي أضفها ابن سبته على الإيقاع في علاقته بالبحر.

- وحديث حازم عن الوزن باعتباره شيئا مستغلا عن القافية، مما يجعل المعربين داخلين معا في تركيب الإيقاع، مع أحدا بعض الاعتبار أن تعريفه يتضمن إدراج الوزن في مجال الإيقاع من خلال سميته الميراثي التساوي والترتيب. وما يمكن استنتاجه من خلال التركيب بين هذه التعريفات الثلاثة هو:

- أن الإيقاع في الشعر العربي أشمل من الوزن.

- أن الشعر العربي شعر "موقع"، مما يجعله بالضرورة شعرا "غائيا" نظرا للارتباط الوثيق الذي رأيناه بين الإيقاع والعاء (البحر).

وارتباط الشعر بالعاء بشكل جوهري الإيقاع عند القدماء، فقد قال المرواني "كانت العرب () تعد أصواتها بالشب وترن الشعر بالعاء. فقال حصان بن ثابت: تقس في كل شعر أنت قائله إن العاء لهذا الشعر مضمار"⁽³⁾

(1) منهاج العلماء، ص 263.

(2) انظر في علاقته الوزن بالإيقاع العروض دراسة في الإنجاز، لمحمد عبي الرباوي، ص 98

(3) الموشح، مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صنعه الشعر، للمرواني، ص 51.

هاتان القصبتان اللتان أشار إليهما العدد العربي القديم إشارات عابرة في معظم الأحيان عادت إلى الظهور مع التجديد الإيقاعي الذي جاءت به حركة الحداثة الشعرية، حيث إن أهم أساس اعتمدت عليه هذه الحركة في محاولاتها لتجديد العروض العربي أو الخروج عنه هو الفارق الذي وصعته بين العروض والإيقاع، يستوي في هذا التمييز أقطاب كل من الاتجاهين اللذين أشرنا إليهما سابقاً ويكتفي لبيان ذلك بيراد رأي لكل من أدونيس ورمز قياتي. يقول الأول: "الورن نص يتناهي، قواعد محددة، حركة توقفت، علم، تألف إيقاعي معين وليس الإيقاع كله

الإيقاع قطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تنتهي الإيقاع تبع والورن مجرى معين من مجاري هذا النبع، والإيقاع شعرياً هو كل تدوب منتظم، إنه عبارة ثانية تدوب في سنن"

ويقول رمز قياتي عن المبدأ نفسه، مع اختلاف في التفاصيل ستأتي الإشارة إليها "موسيقى الشعر ليست محصورة في الستة عشر بحراً التي بوبها وسبقها الحليل بن أحمد الفراهيدي. موسيقى الشعر أوسع وأشمل من هذا بكثير، فعلم العروض () ليس سوى قطرة صغيرة في المحيط الكبير الذي هو الموسيقى"

هذان الموقفان لا يختلفان في شيء عن الموقف النقدي القديم الذي يجعل الورن جزءاً من الإيقاع غير أن الاختلاف كامن في الرؤية التي علاج بها كل فريق هذه العلاقة بين المصيرين، فقد اتحدوا الفريق الأول، منطلقاً لتجسيد دعوته القائمة على تحقيق التقاطع بين الشاعر والجمهور، والفاضية بتجاوز المعايير العلية المشتركة بينهما.

وإن كنا نعتقد أن أدونيس، رغم موقعه من المثقفي، قد بقي وفيماً في كثير من قصائده لإيقاع الشعر العربي الذي يعتمد أساساً على الورن، فإن بعض النقاد

(1) زمن الشعر، أدونيس، ص 164.

(2) لأعمال الكاملة، رمز قياتي، 517/8 وعلى الرغم من أن الحديث هنا هو عن الموسيقى لا عن الإيقاع، فإن الشاعر كثيراً ما يستعمل المصطلح الأول للدلالة على الثاني، كما يضح من قوله في كتاب "الشعر صدى لآخر" "لقد تجاوزنا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط إلى مرحلة البناء الموسيقي المتناقل" الأعمال الكاملة، 45/7.

المدافعين عن مشروع الحداثي قد ذهبوا بالقطيعة إلى أبعد حدوده حين جعلوا الإيقاع مناقصاً للورث، بحيث صار الأول عندهم معياراً للحداثة وصار الثاني معياراً للتقليد وقد جاء ذلك ضمن ساء مفهوم جديد للقصيدة يقوم عند هذا العريض على ما سماه أصحابه بالإيقاع غير القابل للعبث أو القياس وهي هذا يقول محمد بنيس، وهو أحد أشهر المدافعين عن المشروع الحداثي لأدونيس، معبراً عن هذه الدعوة في تجاور العروض ضمن ما يعد مأخذاً من مأخذ العليقة على "التقليدية"، إذا كان من التقليدية يحقق تنظيم إيقاعي يشمل العروض ويتضمنه، فمعنى ذلك أن أمام العروض المقيس، العادل للعد (١٠) وقد كان طوماتشمسكي يقول سنة 1929: إن مجال الإيقاع ليس مجال العد^(١).

هذا التوجه نحو غير المقيس وغير القابل للعد، لم يكن في حقيقته إلا مدحلاً لإحداث قلب حلزوني في مفهوم الإيقاع ينتقل به من "المسموع" إلى "المفروغ"، الأمر الذي يمس في التصميم ذلك التعريف الذي يربط الإيقاع بالعد، والذي لا يحمو منه حتى التصور العربي نفسه^(٢) فادونيس يرى بأن "السماح" ميرة الخطبة، يبد ميرة الشعر الحظفة هي القراءة، لأن السماع مرتبط باللاعة والإفح واستماعة المتلقي والتأثير فيه، وهي كلها حصائص حظاية يحدو بالشعر الجديد أن يتخلص منها إذا أراد أن يكون بحق شعراً ثورياً^(٣).

وهكذا تم الانتقال من مفهوم الإيقاع السامي إلى الإيقاع البصري

(١) الشعر العربي الحديث. بنياته ودينامياتها، ١ - التقليدية، محمد بنيس، ص 83.

(٢) من بين التعريفات التي يقدمها معجم Robert عما لمصطلح Rythme أنه "انتظام السمات الموسيقية" كما أنه يجعله معياراً للشعر عن الزثر، كما أن من التعريفات التي يخصص بها كلمة Cadence أنها "إيقاع الزثر في الشعر أو الموسيقا".

Le nouveau Petit Robert, Rythme, P. 2013, Cadence P. 281 - 282.

وكذلك تقدم موسوعة Universalis مجموعة من التعريفات لكلمة Rythme من بينها أنه ظاهرة تتميز بالحركة والانتظام، وترتبط بالموسيقى أيضاً حيث تقوم عناصر رمية كالانظام ندوب السمات والسكات وانتظام البرام بتحديد الإيقاع الموسيقي في الموسيقا المعاصرة خاصة Encyclopaedia Universalis, Rythme.

(٣) صالحة الحداثة، أدونيس، ص 301.

حيث "أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع"⁽¹⁾ وأصبح التجريب يقتضي تجسيد هذا الإيقاع فيما يسمى بلعبة السواد والياض يقول محمد بنيس: "إن انتقال صفحة الشعر في حلقات من الواحدية إلى التعددية جلب معه بناء معيارا لكل من البيت والقصيدة على السواء ()، هي لعبة السواد والياض بما تحترته من إيقاع جسدي يحرك النص، ينقله من جموده لحيوته، من جسد ميت لجسد حي"⁽²⁾

ويمكن اعتبار كتاب الحب "لمحمد بنيس تجسيدا لهذا الاتجاه عند الشاعر، حيث تراجع الورد والمعاصر الصوتية بشكل ملحوظ ليحل محلها في بعض النصوص لعبة السواد والياض، كما في السودج التالي.

كلماتنا تلك تذكرة

التأمت في منطف لنا معا

ضوء في زمهرير البيت⁽³⁾

وهني ما تزال

منبئة في غبازة الكلمات

كما أن الرسوم تلعب في هذا الكتاب دورا لا يقل أهمية عن دور الجانب الخطفي في بناء نصوصه⁽⁴⁾.

كما نجد هذا الاتجاه بشكل أكثر وضوحا في "مفرد بصيغة الجمع" لأدريس، حيث احتفى الورد ليحل محله الجانب البصري المتمثل في الأسهم والرسيمات والياصات المتعددة.

وبوصول هذا المريق إلى هذا الحد يكون قد قوض الثابت الثاني الذي يست عليه الشعرية العربية فهما للإيقاع في ربطه بالمعنى والإنشاد، وإن كنا نحتاج في

(1) لعبة الشعر العربي الحديث، الدكتور السيد الورقي، ص 202.

(2) الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص 111 - 112

(3) كتاب الحب، محمد بنيس، ص 85.

(4) النصوص أو النص المركب، محمد مفتاح، مجلة الآداب، ع: 3 - 4، ص 37 - 38

حقيقة الأمر إلى دراسات تثبت مدى استجابة الإيقاع الشعري لأصحاب هذا الاتجاه لمواقفهم النظرية التي عبروا عنها، في ضوء وفاء شعر أدونيس، كما أسفاه، في جزء كبير منه لإيقاع العروض العربي.

غير أن ما يميز الاتجاه الثاني، الذي سنبينه بالتواصلي، هو أن توسيعه لمفهوم الإيقاع لم يوصله إلى هذه النتيجة في تجاوز الوزن⁽¹⁾، بله الانتقال من المسحوق إلى المقروء. فالإيقاع ظل مرتبطاً عنده بالإشاد والمعنى، لذلك نجد برار لا يستعمل في الدلالة على إيقاع الشعر إلا لفظ "الموسيقى" وهو يصرح بأنه كان شديد الميل إلى الموسيقى، حتى إنه كانت تستولي عليه حالة تدععه، كما يقول، إلى أن يعي شعره بصوت عال⁽²⁾ ويذهب إلى أبعد من ذلك فيشد الإشاد يدها ثانياً للقصيدة "كلما دعت لألقي قصائدي في مكان عام، أشعر أنني أعيد كتابتها للمرة الثانية. إنني لا أقرأ نصاً بقدر ما اخترع نصاً ولا أكرر حالة بقدر ما أستولد حالة من هنا يصبح إلقاء الشعر عملاً إبداعياً ورسمياً بالإشارة والصوت"⁽³⁾

ولا شئ في أن في هذا استحضاراً للعلاقة المتينة التي تربط الشعر بالمعنى في الثقافة العربية، والتي عبر عنها حسام بن ثابت في البيت الذي أورده المررياني:

نفس في كل شعر أنت قائله إن المعنى لهذا الشعر مضممار

ولم يكن انطلاق برار من المسحوق بدل المكتوب في فهم الإيقاع إلا استجابة مع توجهه العام في التواصل مع الجمهور وأولى وسائل هذا التواصل، كما رأينا، يصرح سابقاً، هي بناء الإبداع على الثقافة المشتركة بين الشاعر والمتلقي. يقول معبراً عن هذا التوجه في الحفاظ على موروث الجمهور في فهم الإيقاع "جمهوراً وروث مع ما وروث غريبة التطريب، وحسه الموسيقي مرتبط تاريخياً بالآلات ذات الوتر الواحد وبالأدوار الشرقية التي تعتمد على تكرار النغمة الواحد

(1) انظر الأعمال الكاملة لبرار عيني 44/7 - 45 حيث يرى في محور الشعر العربي ثروة

موسيقية نغمة.

(2) نفسه، 242/7

(3) نفسه، 135/8

بشكل دوري⁽¹⁾.

هذا الكلام يدل دلالة قاطعة على الربط الذي حافظ عليه نزار بين الإيقاع والعماء، مما يجعل الإيقاع عنده سمعياً لا بصرياً، غير أن ذلك لا يعارض بحال ذلك المعنى الموسع الذي حصص به الإيقاع حين جعله أشمل من الوزن، بل لعل إن فهمه لهذا العصر يسجّم انسجاماً كاملاً مع رؤيته التواصلية للقصيدة، حيث يجب أن يتم التجديد في إطار الحدود الموسيقية للإيقاع، بدل أن يمتد إلى قلب شامل لمفهومه من هذه الراوية إذن، يمكن أن نهمم الحدأة الشعرية عند نزار على أنها حدأة توصلية تنسج على تجديد الإيقاع بدل تقويضه وقلب مفهومه قلباً مدججاً لا يعير اهتماماً لثقافة المتلقي العربي.

كما أن هذا التصور في التجديد مع مراعاة التواصل مع الجمهور عند نزار هو الذي يمكن أن يعبر التنوع الذي تفرد به في كتابة القصيدة العمودية إلى جانب قصيدة التعميلة وقصيدة النثر وهو يقول في هذا السياق: "القصيدة العمودية ثوب من الأثواب موجود في خزانتي مثل جميع الأثواب () إنها موجودة جنب إلى جنب مع قصيدة التعميلة والقصيدة الدائرية وقصيدة النثر"⁽²⁾ هذا "التجديد" في الأشكال الشعرية مع التوجه نحو التجديد هو الذي جسده نزار في مسجده الشعري كما يبين لنا هذا الإحصاء الذي قما به في أشكال القصيدة هذه

أشكال القصائد	عددتها في الديوان	نسبتها
القصيدة العمودية	229	25,99 %
قصيدة التعميلة	360	40,86 %
قصيدة النثر	275	31,21 %
مرج العمودي والتعميلي	10	1,14 %
مرج المتثور والموزون	07	0,79 %
المجموع	881	100 %

(1) الأعمال الكاملة، نزار مائي، 38/7

(2) نفسه، 391/8

يمثل هذا الجدول بمجموعه من الملاحظات أهمها - أن قصيدة التعميلة هي التي نالت النص الأوفر من اهتمام الشاعر (40,86 %).

أن هناك تقارباً في النسبة بين الشكل القديم (القصيدة العمودية = 25, 99 %) والشكل الجديد (قصيدة النثر = 31,21 %).

أن الشاعر مرّح في القصيدة الواحدة بين العمودي والتعليلي، وبين المثور والموروث، وهذا ما يمثله خاصة ديوانه الأخير إصدارات.

وبود أن نقف عند الملاحظتين الأولى خاصة، معبرين الملاحظة الأخيرة تجسداً فعلياً لتجاوز الأشكال الذي عبر عنه الشاعر في رأيه الذي أشرباً إليه سائفاً

تثير الملاحظة الأولى إلى اهتمام الشاعر بقصيدة التعميلة، وهو ما يدل دلالة واضحة على ولوجه ميدان الحدائث الشعرية (في جانب الإيقاع على الأقل).

ولست محتاح لبيان ذلك إلى أدلة كثيرة إذ يكفي مقارنته بشاعرين محسوبين بامتياز على هذه الحدائث هما صلاح عبد الصبور وأدونيس. فالأول تبلغ عنده نسبة قصائد

التعميلة 87,34%¹، وهي النسبة نفسها التي يقترب منها أدونيس. 83,94% .

غير أن الفرق بين هؤلاء هو أن الاهتمام بقصيدة التعميلة عند الأخيرين جاء على حساب القصيدة العمودية، بينما بقيت عند برار محتفظة بمكانة بارزة. وهذا ما

يلمسه من خلال الجدولين التاليين اللذين ينقلان إلى الملاحظة لكافة

أشكال القصائد	عددتها	نسبتها
قصيدة التعميلة	69	87,34 %
القصيدة العمودية	08	10,13 %
مزج الشكلين	02	2,53 %
المجموع	79	100 %

أشكال القصيدة عند صلاح عبد الصبور

(1) لم ندخل مسرحياته الشعرية في الإحصاء.

(2) اعتمد في الإحصاء على الأعمال الكاملة، إضافة إلى ديوان "أبجدية ثابتة"، ولم ندخل فيه "الكتاب" بعدما لاحظنا أن استيعاده لن يعبر من نتائج إحصاءاتنا شيئاً.

أشكال القصائد	عددتها	نسبتها
قصيدة التفعيلة	345	83,94%
القصيدة العمودية	25	6,08%
مزج التفعيلي والعمودي	14	3,41%
قصيدة النثر	24	5,84%
مزج المثنون والموزون	3	0,73%
المجموع	411	100 %

أشكال القصيدة عند أدونيس

بمقارنتنا لهدين الجدولين بما رأيناه عند برار يتضح ميل هذا الأخير إلى المحافظة على الشكل التقليدي للقصيدة (مع إعطاء الأولوية للشكل الجديد)، في مقابل الميل الذي يكاد يكون تاماً عنها عند كل من صلاح (10,12 %) وأدونيس (6,08 %). فهل يعني ذلك عودة برار إلى أحضان المدرسة الإيجابية التي عييت عناية كبيرة بالقصيدة العمودية؟⁽¹⁾

إن الشاغل المعبري لهذه المعطيات قد يوقعنا في ما يشبه التناقض في النتائج إذ كيف يمكن أن يكون برار شاعراً حداثياً وتقليدياً في الوقت نفسه؟ وهذا الشكل لا يمكن حله إلا بالنظر إلى هذه المعطيات من زاوية التواصل الذي يبني هنا على أساسين غير برار عن موقعه الإيجابي من كل منهما، وهما:

- أن وظيفة الشعر هي تجديد ذوق الجمهور.
- أن هذا التجديد لا يمكن أن يتم بدون الانطلاق من موروث هذا الجمهور

بمعنى

هذه المراجعة لثقافة الجمهور وموروثه هو ما عبر عنه برار إذ قال: "إن الأدب العربي ليست رائته دودية يمكن قطعها متى أردنا واستبدالها بأذن من البلاستيك، وكما أن أم كلثوم لا يمكن أن تعني غناء أوبراليا على طريقته ماريكا كالاس، فإن المعنى المصري العظيم سيد درويش لا يمكن أن يتحول بين ليلة وضحاها إلى

(1) المروغي، محمد علي الرياوي، ص 378.

مايكل جاكسون⁽¹⁾.

يسلمنا هذا إلى معيار يجب مراعاته في تقويم العلاقة بين القصيدة العمودية وقصيدة التعميلة عند درار، هو معيار الرمية الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوظيفة التعبيرية التي يقوم بها الشعر في علاقته بالجمهور. فهذا المعيار في الرؤية التواصلية عند درار يقتضي أن يتم التجديد تبعاً لتجدد ذوق الجمهور، حتى يتم الانتقال به إلى مرحلة التحرر، حيث إن الانتقال المفاجئ (كما نجده عند صلاح عبد الصبور وأدونيس) من شأنه أن يؤدي إلى نتيجة عكسية في قطع الصلة بالجمهور بقول درار: "إن الحساسية الشعرية لشعب ما لا تنقلب على نفسها براوية 180 درجة لأن شاعراً أو شاعرين أو ثلاثة يريدون"⁽²⁾ ثم يضيف موضع موقفه من علاقة هذا التجديد بأشكال القصيدة، والعمودية منها خاصة: "إن القصيدة العمودية بدأت تعلم ثيابها وتجمع حفاائها منذ وقت طويل، وليس من الباقية في شيء، ولا من مكارم الأخلاق في شيء أن يرميها في وحشاها من النافذة، بدعوى أن عقد الإيجار يساويها قد انتهى، وأن عليها أن تحلي المأجور عوراً". هذه مواقف مسافة لكن القواعد والأصول - فليتحل الشعراء الجدد بالصبر، وليهشوا أنفسهم لوراثة الصبر الأبوي والامتلاء على أثنائه، ولكن دون أن يرتكبوا جريمة قتل الأبرص"⁽³⁾

ما يفسر لنا إذن اهتمام درار بالقصيدة العمودية رغم ولوجه ميدان الحدادة الشعرية هو رؤيته لعملية الاتصال التي يجب أن تتم تدريجياً "دون ارتكاب جريمة قتل الأبرص" وقد سبق أن أوضحنا علاقة هذا بالرؤية التواصلية هذه. ويغني أن نضيف أن هذا التصريح قد تحقق في محزه الشعري بشكل درار، إذ يكفي أن نقارن بين دواوينه الأولى قالت لي السماء (1944) وطموحة مهد (1948) وأنت لي (1950) التي تقترب فيها من القصيدة العمودية من 100%، ودواوينه الأخيرة:

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 392/8.

(2) نقم، 190/8.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 191 / 8 - 192.

حمود عامر في مديح الساء (كتب قصائده سنة 1994) وتوزيعات برارية على مقام العشق (كتب قصائده سنتي 1995 - 1996) وإصاءات (1998) التي تنعدم فيها هذه القصيدة. وجاءت بين هاتين المرحلتين مرحلة رسمية طويلة تجاوز فيها الشكلان، تمثل لها بـ "قصائد" (1956) و"حيثي" (1961) و"الرسم بالكلمات" (1966) و"قصائد منصوب عليها" (1986) وغيرها.

تقني الإشارة إلى قصيدة الشراء حيث يمدد الإحصاء بسبعة مرتفعة لها عدد برار (13,21%)، في مقابل تراجع لها عند صلاح عبد الصبور وأدوبس. وهو ما يدل على أن هذه القصيدة لا تمثل بالضرورة عنوانا للتجديد في مجال الإيقاع. يؤيدنا في هذا الموقف أمران:

الأول. أن صلاح عبد الصبور الذي يعد نموذجا للحروح على الشكل القديم، لا يتضمن ديوانه أية قصيدة ثر.

- والثاني هو أن نسبة هذه القصيدة عند أدوبس ضعيفة جدا (5,83%)، هي أصعب حتى من نسبة القصيدة العمودية (6,08%)، بل إن هذا الشاعر ما لبث أن عاد في (الكتاب) بجرايه ليكتب جل قصائده موزونة.

هذا الأمر، إذن، هو الذي يصر لنا الاهتمام الكبير الذي حظيت به هذه القصيدة عند برار منذ وقت مبكر (مذكرات أندلسية - 1955). وهو معه يوضح أن سبب ميله إلى هذه القصيدة هو أنها ليست غريبة على أدب الجمهور العربي؛ إنسي شخصيا لا أجد قصيدة الشراء غريبة عن ميراث ولا عن ديمية اللغة العربية التي تنعرج بملايين الاحتمالات¹ كل هذا يضاف إلى أن هذه القصيدة قد حظيت عند لمهوم الإيقاع السمي، وهو ما جعلها تطمح كثيرا بطابع المعانية من خلال تكثيف الاهتمام بالجانب الصوتي كالتكرار والمعاينة والموارد الصوتية بمختلف أشكالها.

ما سخلص إليه من كل هذا هو أن رؤية نزار التواصية للقصيدة قد تحكمت بشكل كبير في مفهومه للإيقاع فجاء مبينا على أساسين.

1- الإيقاع سمعي لا بصري. وهذا يجعله مرتبطاً عنده ارتباطاً وثيقاً بالعناء⁽¹⁾

2 لكي تؤدي القصيدة وظفتها في التعبير لا بد من أن يكون التجديد تنويعياً لا انقلابياً

هذان المبدأان هما اللذان مسحصهما لعريد من الاختبار من خلال دراسة عناصر الإيقاع عند نزار التي يمكن إجمالها في:
- الأوزان والتماثيل

وأشكال التوازن الصوتي، بما فيها بنية البيت والقافية

(1) يقوم حديثنا عن العناية على ربطها، في بعدها الإيقاعي، بضوء الجانب الصوتي القائم على تحقيق اعتدال الأوزان وتحقيق التوازنات في مختلف العناصر الصوتية للقصيدة (القافية - التوازن بين الأبيات - التضمينات - توارد الأصوات النغمية) لمناسبة العناء. وهو ما يستمد من هذه تعريفات للشعر العناني تربطه بالعناء والموسيقى فهي الموسوعة العربية أن الشعر العناني عند الإغريق هو القصيدة المصيرة التي كانت تلقى مصحوة بحرف آلة موسيقية هي القيثارة في العادة، وتشير الكلمة في المألب إلى العناء التي تشبه الألحان في الشعر (الموسوعة العربية المبررة، بإشراف محمد شفيق غريال، ص 1086).

وكذلك يعرف معجم Le Robert كلمة Lyrique بأنها الشعر المخصص للغناء، الذي يكون مصحوباً بالموسيقى⁽²⁾ Le nouveau petit Robert (lyrique) P- 1314. ويربط موسوعة Universalis العنانية Lyrisme بأصلها اليوناني الذي يعود إلى كلمة Lyre التي تعني آلة القيثارة أو الرباب، تشير إلى أن القصيدة العنانية تهتم بالقيم الموسيقية للكلام من أجل مناسبة العناء. Encyclopaedia universalis, (lyrisme). وهي حديثها عن القصيدة العربية، التي تعد عندها قصيدة غنائية، تشير إلى أن ما يحقق غنائيتها في جانبها لإيقاعي هو العناية بالتركيبات الصوتية (الجداري)، محاتب الأهمية التي تكتسبها القافية والوزن العروضي (انظر

La forme Qasida ou le lyrisme d'un langage- Encyclopaedia universalis, lyrisme

الفصل الثاني: الأوزان والتفاعيل

تمهيد

بعد الورن في تصور الشعرية⁽¹⁾ العربية أهم مكون للإيقاع، حتى أصبح وجوده دليلاً على ماسة القصيدة للعناء، حيث إن العرب كانت "قرن الشعر بالعناء"⁽²⁾ كما قال المرزباني⁽³⁾. كما جاء في المستطرف أنه "ما جعلت العرب الشعر موزوناً إلا لمد الصوت والندبة"⁽⁴⁾ فلم يكن عربياً، لذلك، أن جعلوه ركناً لا عسى عنه في تعريف الشعر قال ابن رشيق: "الورن أعظم أركان حد الشعر"⁽⁵⁾

ولا شك في أن مكانته هاته ترجع إلى ما يتضمنه من تناسب بين أجزائه في الكم والترتيب⁽⁶⁾ مما يجعله أدخل في ميدان النظم والعناء⁽⁷⁾ وقد بين حازم القرطاجي في تعريفه للورن موضع النسب فيه فقال: "الوزن هو أن تكون المقادير المفعلة تساوي في أرمية متساوية لاتعاقبها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"⁽⁸⁾، فأعطى الورن بذلك صفة الرمية، مما يعني، بلا شك، ربطه بالإنشاد والعناء كما جعل التساوي في أرمية إنشاد المقادير ناتجاً عن تساويها في كم

(1) سنمير هذا المصطلح من الناقد محمد بيس للدلالة على مختلف الدراسات والمواقف المبنية بنظرية الشعر قديماً وحديثاً.

(2) العونج للمرياني، ص 51.

(3) المستطرف في كل فن مستظرف، للأشعري، 320/2.

(4) العمدة، 268/1.

(5) منهاج العلماء، ص 263.

(6) تحليل الخطاب الشعري. إلييه الصورية في الشعر، الدكتور محمد العمري، ص 294.

(7) منهاج العلماء، ص 263.

الحركات والسكنات وترتيبها، ولعل في إدراج الترتيب في هذا التعريف دليلاً على معي الكمية عن الشعر العربي، كما أن جعل التناوي واقعاً في عدد الحركات والسكنات وترتيبها يحيلنا إلى أساس التحليل وأوندته، مما يجعل البحر الشعري أجلى صورة لهذا التناوي المحقق للإيقاع بمعنونه المرتبط بالماء والإنشاد.

ارتباط البحر الشعري بالماء هو الذي يعسر الهجوم الذي شه عيه بعض مطّري الحداثة بمصله عن الإيقاع، سعياً إلى بناء مفهوم جديد لهذا الأخير يهدم التصور "القديم" الذي ورثه المتلقي بالربط بينه وبين البحر الشعري. يقول أدونيس في هذا السياق: "الفصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل، المحدد، المعروض من خارج، بينما تقوم الفصيدة الجديدة على الإيقاع، والإيقاع تابع من الداخل، لذلك هو ابتكار، ويتطلب استحضاره قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن"⁽¹⁾

هذا الكلام الذي واكب عبد أدونيس مرحلة التحول نحو الكتابة الجديدة يلخص في حقيقته تصوره الجديد للإيقاع في تجاوزه للوزن كما تجلى بشكل واضح في "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" و"مفرد بصيغة الجمع"⁽²⁾، الأمر الذي يجد الموقف النظري لأدونيس في القلب الجذري للمفاهيم الموروثة عند المتلقي، بما فيها مفهوم الإيقاع، وإن كان التحدي من الوزن لم يتم عنده بشكل كامل، خاصة في "الكتاب" الذي عاد فيه عودة واضحة إلى محور "الشعر"⁽³⁾، حيث يبدو أن التجريب في الكتابة الجديدة قد اتجه نحو عناصر أخرى غير الإيقاع.

على النقيض من هذا الموقف الذي يقرن التجديد في مجال الإيقاع بالثورة على الوزن باعتباره قيمة فنية جامدة، يقوم التجديد عند نزاع على الوفاء لمبدأ

(1) رُسم الشعر، أدونيس، ص 39.

(2) يصرح أدونيس بأن التحول نحو الكتابة الجديدة بدأ مع كتاب التحولات والهجرة (1965) وتجنّى بشكل واضح في مفرد بصيغة الجمع (1977)، انظر الأعمال الكاملة 6/1.

(3) من المفيد أن نشير هنا إلى أن التعامل مع المحور عند أدونيس خاصه - قد تميز بكثير من الحرق، كما سنشير إلى ذلك بين الحين والحين في أثناء هذا البحث.

التواصل مع الجمهور من خلال توفير أقصى درجات العائنة في القصيدة. ومن المعيد أن يشير هنا إلى أن قصيدة الشعر بمصها خاضعة لهذا القانون المتجسد في حصور التقسيمات والمواريات والعاصر الصوتية بشئ أنواعها. غير أن ما يهمنا الآن هو موقعه من الورن الذي يضعه إلى جانب موقع الشعرية العربية القديمة في اعتباره "أعظم أركان حد الشعر" في مقابل الموقف "الحداثي" الذي يرى فيه فقرا يفاعيا، داعيا إلى تحاوره في سبيل البحث عن عاصر الإيقاع الحقيقية، دون إغفال العاصر الإيقاعية الصوتية الأخرى التي يشير إليها برار قباني في حديثه عن الموسيقى بمفهومها الشامل. يقول برار "إن بحور الشعر العربي الستة عشر، بتعدد قواراتها وتفاوت بعنائها هي ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، وبإمكان أن تتحدتها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرا"⁽¹⁾

يهمنا من هذا الكلام أمران يشكلان في جوهرهما قطبي الرؤية التوسعية في الحداثة الشعرية عند نزار:

- الأمر الأول يتحلى في دعوته إلى كتابة معادلات موسيقية جديدة في الشعر العربي هذه الدعوة التي يعرضها توحجه العام في تجديد الإيقاع إلى درجة دعت بعض النقاد إلى اعتبار شعر برار شعرا محلصا بشكل حرفي لظنم التصيلة الجديد⁽²⁾.

أما الأمر الثاني فيمثل في ضرورة انطلاق هذا التجديد من بحور الشعر العربي لما تتضمنه من ثروة موسيقية ثمينة.

وفي ذلك تعبر واضح عن الاتجاه التواصلية المتجسدها في الانطلاق من موروث الجمهور العربي الذي يربط ربطا وثيقا بين الإيقاع والورن، وكذا في الحفاظ على مفهوم الإيقاع معه الذي لا يتصل عنه عن الموسيقى والغناء

(1) الأصائل الكاملة، نزار قباني، 44/7 - 45.

(2) برار قباني والحداثة الشعرية المضادة (حسن محاني) ملعه مجلة الآداب، ع 12، 11، من 84. وهذا الرأي وإن كان لا يحل من صواب من صفة التعميم فيه يكتبها الإحصاء الذي قدعناه من أشكال القصيدة.

(والإشارة هنا إلى حديث نزار عن الثروة الموسيقية لهذه البحور).

ويدل ذلك تبدو الثقافة المشتركة ذات أهمية لا تنكر في توجيه التجديد الإيقاعي عند نزار، حيث يبدو هذا التجديد عديم القيمة ما لم يراع بشكل مبني بوصف الشعر مع الجمهور وهو ما عبر عنه أحد الدارسين بقوله "إن الاتفاق بين الشاعر وجمهوره على نمط واضح أمر ضروري. هذا الصعيد يتعلق بالإطار الإيقاعي، وبطريقة الرسم الكتابي نفسها أو بالإشاد () والمتلقي يجب أن يشعر بالقصيدة أو ما يسمونها أو يقرأها، حتى من غير أن يفهم معانيها، ولا يتم ذلك إلا من خلال الاتفاق على تقاليد معينة"⁴⁸.

وإذا قد وقعنا على إحصاء نزار لرؤيته التواصلية في تجديد الإيقاع من خلال موقفه الإيجابي من بحور الشعر العربي، فإن علينا أن نبحث عن أثر هذه الرؤية في تعامله مع هذه البحور ومن أجل بلوغ هذه الغاية بدأ بالظفر في العنصر الأول، وهو: الأوزان المستعملة.

المبحث الأول: البحور والأوزان

لا بد، قبل الاسترسال في هذا العنصر، من التنبيه على أمرين يجب مراعاتهما في التحليل:

- (1) أن هناك فرقاً بين الوزن الشعري والبحر العروضي، إذ أن البحر الواحد قد يضم أوزاناً عديدة، كما أن الوزن قد يكون غير متمم إلى البحر العروضي⁴⁹.
- (2) أن الفترة التي كتب فيها نزار شعره فترة طويلة تغترب من ستة عقود (من 1940 إلى أوائل 1997). وهو الأمر الذي يجب أن تراعيه الدراسة الإحصائية في ربط هذه الأوزان بالرؤية التواصلية عند الشاعر، خاصة وأن عنصر التلحرج الرسمي يعد جزءاً لا يتجزأ من هذه الرؤية نفسها.

(1) المجلة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبد الطيف، ص 48.

(2) العروض دراسة في الإنجاز، محمد علي الرياوي، ص 143.

أما بعد، فإنه بعد إحصاء البحور الشعرية عند نزار تبيين لنا استعماله لأحد عشر بحراً هي: الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتنارك والسريع والخصيف والبسيط والوافر والطويل والمجث، موزعة على الشكل التالي.

البحر	عدد قصائده في الديوان	نسبة إلى مجموع البحور
الرجز	160	% 26,89
المتقارب	106	% 17,82
الرمل	85	% 14,29
الكامل	84	% 14,12
المتنارك	56	% 9,41
السريع	31	% 5,21
الخصيف	28	% 4,71
البسيط	17	% 2,86
الوافر	14	% 2,35
الطويل	09	% 1,51
المجث	05	% 0,84
المجموع	595	% 100

يمدنا هذا الجدول بمجموعة من المعطيات أهمها

1 غياب خمسة بحور من بحور الشعر العربي هي: المضارع والمقتضب والمثيد والمنسرح والهزج.

2 ميل الشاعر إلى البحور الصافية التي تحتل كل المراتب المتقدمة، وهي الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتنارك التي تتراوح بينها بين %26,89 و%9,41، وتراجع البحور المعروجة إلى سب تتراوح بين %5,21 و%0,84

3 أكثر البحور استعمالاً هي: الرجز فالمقتارب ثم الرمل والكامل، وأضعفها حقوراً الطويل فالمجث الذي يأتي في المرة الأخيرة بسبة ضعيفة جداً نقل عن 1%. أما السريع والحفيف والبسيط والوافر فتحتل المراتب الوسطى بنسب متقاربة. وبدأ بالملاحظة الأولى الخاصة بالبحور العاتية.

1 - البحور المهمة:

لقد أشرنا إلى أن البحور التي أعرض عنها مزار هي: المشرح والمضارع والمقتضب والمدهد والهرج ولعل وراء هذا الإعراض أسباباً ودلالات نحول لاقترب منها فيما يلي.

1.1 المشرح: عنه صاحب "المرشد" من البحور العاتية الحقيقة، فقال: "وجد في الإسلاميون البحاريون بحراً يلائم مداهم اللية العاتية () فأكثروا منه، لا سيما ابن قيس الرقيات وابن أبي ربيعة () وقد شاع المشرح بين طوائف المرفقيين في العصر الأموي، ونقل عبد شعراء العمامة أمثال كثير والأعطل والقضي وجبرير وابن الرقاق والعزدي⁽¹⁾

غير أن هذا الكلام يخالف ما قاله إبراهيم أنيس عن هذا البحر من أن ما نظم عليه الشعراء القدماء هو شيء قليل⁽²⁾ والملاحظ على كلام عبد الله الطيب أنه لا يظن في نفوس هذا البحر إلى سبته إلى البحور الأخرى التي شاع استعمالها خلال العصرين الإسلامي والأموي. ولعل ذلك ما جعله يرى في كثرة عبد بعض الشعراء دليلاً على شدة الاهتمام به في هذا العصر والذي يزيد ما ندع به إليه ما أن دعوى انتشاره تسقط إذا قارناه بالبحور الأخرى التي نظم عليها الشعراء في مختلف العصور، ولعل ذلك ما نظر إليه إبراهيم أنيس في موقفه السابق، وهو نفسه ما وقف عليه محمد العمري في إحصائه لبحور الشعر عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين حيث وجد أن مجموع قصائده عندهم لا يتجاوز مائة وتسعة وعشرين قصيدة أو

(1) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصداقتها، عبد الله الطيب، ص 183

(2) موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس، ص 106

مقطوعة أو بيت مفرد من بين مئتي شعري يصل إلى تسعة آلاف وست مائة وأربعة وخمسين قصيدة أو مقطوعة أو بيت شملها الإحصاء⁽¹⁾، أي نسبة لا تتجاوز 1,3% وهذا يؤكد أيضا ما لاحظته محمد علي الرياوي ضمن دراسته حول العروض في قوله: "هو من البحور القليلة الاستعمال في تراثنا الشعري، نسب حضوره صعبة في مختلف العصور، وخاصة العصر الإسلامي والأندلسي، فهو السادس في الجاهلية والتاسع في صدر الإسلام والسابع في العصر الأموي والثامن في العصر العباسي، والتاسع في الأندلس وعصر الدول المتعاقبة. فهو، إذن، من البحور التي تنهقر باستمرار"⁽²⁾.

أما في العصر الحديث فإن نسبه صعبة جدا، حيث يشكل 2% من نسبة بحور الشعر عند البارودي، وتحلو منه الشوقيات خلوا تاما⁽³⁾، كما يحلو منه ديوان صلاح عبد الصبور من المعاصرين، ولا نكاد نجد منه عند الشعراء الآخرين الذين اطلعنا على شعرهم شيئا إلا قصيدة بتيمة عند السياب ومثلها عند أدونيس، ولعل المراثي المتأخرة التي احتلها عبد المتكدي هي السبب وراء إغراض المتأخرين به رغم ما قد يمتاز به من خفة، كما أشار إلى ذلك عبد الله الطيب. وهذا ما قد يفسر لنا إهمال نزار أيضا لهذا البحر.

1 2. المضارع والمقتضب هما بحران يتسميان معا إلى دائرة المجتب وقد ذهب حارم القرطاجي إلى أن المقتضب يعد، إلى جانب المجتب، من البحور التي لم يلتصق إليها الشعراء رغم ثبات وجوده عند العرب⁽⁴⁾. أما المضارع فهو عند بحر صحيح موضوع لا تصح نسبته إلى العرب: "قأما الورن الذي سموه المضارع، فما أرى أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالكذب والرد منه، لأن طاع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الورن من نتائجها () فإنه أسحق ورن شمع، فلا

(1) عروض الشعر العربي قراءة نقدية موثقة، محمد العلمي، 22/1.

(2) العروض، محمد علي الرياوي، ص 173.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 220.

(4) منهاج البلاغة، ص 243.

سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلاً⁽¹⁾.

وقد لاحظ محمد العلمي في إحصائه لبحور الشعر عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين، حلوا دواوينهم من هذين البحرين حلوا تماماً⁽²⁾ أما في العصر الحديث فلا نكاد نجد حضوراً لهذين البحرين، ما عدا نسبة ضئيلة جداً للمقتضب في الشوقيات يقسمها مع الهرج ومجزوء الرمل هي 1%⁽³⁾ كما تحنو منها دواوين السياب وصلاح عبد الصبور وأدريس من طالما شعرهم من المعاصرين.

ويرجع بعض الباحثين إهمال الشعراء قديماً وحديثاً لهذين البحرين إلى قلة ما يتبحر به من إمكانيات، حيث لا يتح الواحد منهما إلا إمكانية إيقاعية واحدة عكس البحور الكثيرة الاستعمال كالكمال الذي يتبع تسع إمكانيات⁽⁴⁾ ويذهب محمد علي الرباوي إلى أن هذين البحرين يحتويان كثيراً من خصائص الكمية، لكنه ينفي أن يكون ذلك هو السبب الكاس وراء الإهمال الذي لقيه من طرف الشعراء⁽⁵⁾

غير أنه مهما كان الدافع وراء إهمال المتقدمين لهذين البحرين، فإننا نرى أن موقفهم هذا، إلى جانب موقف النقاد مهما كان له تأثير لا يستهان به في إصرار الشعراء المتأخرين عنهما، مع الإشارة إلى أن الفصائد المطولة المشهورة في الشعر العربي قد نظم بعضها على غير هذين البحرين⁽⁶⁾

1. 3. المدهد: عند صاحب المرشد من النمط الصعب⁽⁷⁾ وقال عبد. فيهر المدهد فيه صلاية ووحشية وعصب (.) [أو يعسر على الناظم لأن تفعيلاته تطلب

(1) نفسه، ص 243.

(2) عروض الشعر العربي، 22/1.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 220.

(4) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ ص 279.

(5) العروض، ص 49.

(6) انظر حول هذا المعيار: العروض، ص 177.

(7) للمرشد عبد الله الطيب، ص 73.

كلمات متقطعة (١) ، وأحسب أن هذا العصر هو الذي جعل الشعراء يتحاموه^(٢) والحق أن تحامي الشعراء لهذا البحر يبدو جليا من الرتب المتأخرة التي احتلها في مختلف العصور، حيث احتل المرتبة الأخيرة في العصرين الجاهلي والإسلامي، كما احتل مراتب قرية منها فيما تلا هذين العصرين^(٣) أما حديثا فقد تركه أغلب الشعراء، حيث يعيب من الشوقيات ومن ديوان البارودي^(٤)، كما تركه السياب وصلاح عبد الصبور وأدوييس من المعاصرين.

4.1. الهرج ارتبط هذا البحر عند أغلب من طالعنا إراءهم من الباحثين بالعاء. فقد ذكر إبراهيم أنيس أن مجيئه على شكل مقطوعات قصيرة في العصر العباسي يعبر بارتباطه بالعاء وهذا هو سر تسمية العروضيين له بالهرج^(٥) وهو الرأي نفسه الذي سجله عبد الله الطيب في تسميته، إذ لاحظ أن الهرج يطلق على أصناف من العاء الحفيف^(٦) ونحو، في الواقع، لا نعدم في أصل النعة ما يزيد هذا الرأي، فقد جاء في لسان العرب أن "الهرج صوت مطرب () وهرج تمش () والهرج: من الأعاني، وفيه ترسم"^(٧) ودعم الحجة التي يتمير بها هذا البحر، فقد كان استعماله نادرا عند القدماء^(٨)، إذ هو أقل استعمالا حتى من المديد عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين^(٩)

أما في العصر الحديث فقد احتل المرتبة الأخيرة في الشوقيات مقتضا نسبة 1% مع المقتضب ومجروء الرمل^(١٠)، كما احتل مرتبة مماثلة عند شعراء أبوللو^(١١) .

(1) نفسه، ص 75

(2) العروض، ص 163.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218 - 220.

(4) نفسه، ص 124.

(5) المرشد، ص 831.

(6) لسان العرب، 390/2 - 391، مادة (هرج).

(7) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123

(8) عروض الشعر العربي، 21/1.

(9) نفسه، ص 220.

(10) موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، الدكتور سيد البحراوي، ص 41

ونظم منه ألياب قصيدة وحيدة وغاب غيايا تماما من ديواني صلاح عيد الصور وأدونيس.

وكل هذا يدل على عدم صحة ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أن هذا البحر قد حظي بعناية الشعراء في العصر الحديث⁽¹⁾ وقد ربطه كثير من الناحثين بمجروه الواقف، فجعله الدكتور أمين علي السيد فرعا منه⁽²⁾، كما ذهب إبراهيم أنيس إلى أنه تطور عنه بفعل انتشار البناء في العصر العباسي⁽³⁾ وعندهما عبد الله الطيب بحرا واحدا⁽⁴⁾.

أما صورته فهي (مفاعيل مفاعيل) في كل شطر. وقد ذكر العروضيون صورتين أخريين لتفعيلته، تميزانه عن مجزوء الوافر - الأولى: فعول في الضرب، وهي صورة نادرة، ليس لها شواهد من الشعر كما يرى إبراهيم أنيس⁽⁵⁾.

- والثانية: مفاعيل، وهي كثيرة الاستعمال في الشعر الحديث خاصة، كما نجد في هذا النموذج للسياسة:

ودا القمير بأثواره رمى الليل وأطرافه

شدنا الطير بأوكارها وهز الورد أخطافه

وفي عمرة أوعالي

وفي نقطة ألامي

بكي محبوبه القلب

هراء قلبي الدامي⁽⁶⁾

حيث تشغل هذه التعميلة الأجزاء التالية (ودا المعجر رمى الليل - شدا

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.

(2) في علم العروض والقافية، الدكتور أمين علي السيد، ص 109.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.

(4) المرشد، ص 104.

(5) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 127.

(6) قصيدة على الشاطئ، ديوان بدر شاكر السياب، 106/2.

«ظير - وفي غمر... - وفي يفظ...».

لكن الملاحظ أن هذه التعميلة لا تبدو إلا في التقطيع، أما خلال الإنشاد فإنه يحتاج إلى مد الصوت في آخرها لتعويض الساكن المحدوف . وبذلك تعود هذه التعميلة أيضا إلى أصلها (مفاعيل) لتعني للهرج صورة واحدة متحققة هي مفاعيل مفاعيل في كل أجزائه، مما يجعلنا نميل إلى رأي من جعله فرع من مجزوء الوافر وما يذهب إليه ماء على كل ذلك هو أن ما دعا انشعراء في العصر الحديث إلى تركه هو استعاضتهم عنه بمجزوء الوافر ليسبي أولهما هو ما يتميز به هذا الأخير من حجة يعود إلى ستة السككات إلى عدد السككات والحركات فيه التي لا تتجاوز 28,57% في مقابل الهرج الذي تصل فيه النسبة إلى 42,85%، مما يجعله بعيدا عن الاعتدال⁽¹⁾ وثاني السبب هو أن الوافر المجزوء يتيح استعمال (مفاعيل) و(مفاعيل) معا، في مقابل الهرج الذي لا يتيح إلا إمكانية واحدة. ويمكن أن ندس ذلك بوضوح في هذا السودج لتزار قباني:

وصاحبتي إذا ضحككت

يسيل النيل موسيقا

تطوقني بساقية

من اليهود تطويقا

فأشرب من قرار الرصد

إبريقا قلابيقا⁽²⁾

حيث يستعمل الشاعر التعميلتين (مفاعيل / مفاعيل) معا بنسبتين متساويتين وما نحصل إليه من كل هذا هو أن برارا قد ترك استعمال الحوز التي تركها جل الشعراء قديما وحديثا. ولا شك في أن لذلك أسبابه التي اختلف حولها الدارسون⁽³⁾.

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 124.

(2) سيعود إلى الحديث عن هذه النقطة بتعصيل فيما يأتي من صفحات.

(3) قصيدة ضحكك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1، 223.

(4) انظر هذه الأغلاقات في العروض لمحمد علي الزاوي، ص 160 وما بعدها.

ولا يريد أن ترك الحديث عن هذا الأمر قل أن تشير إلى بحر هو من شبه المهملات عند ترار، هو المجتث الذي احتل عنه المرتبة الأخيرة نسبة تقل عن 1%، إذ لا يتجاوز عدد قصائده أربعة مورعة بين دواوينه الأولى: "قالت لي السمراء" (1944) و"طمونة يهد" (1948) و"أنت لي" (1950) ليصرف عنه الشاعر بعد ذلك انصرافاً تاماً. والحال أن هذا البحر لا يخضع في شيء عن البحور السابقة التي انصرف عنها الشعراء، فهو يكاد يكون معدوماً عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين⁽¹⁾، أما حديثاً فقد احتل المرتبة الأخيرة عند شعراء أبوللو⁽²⁾، والمرنة نفسها عند الشاعر العائلي أحمد رامي يقصبتين، وغاب من الشوقيات ومن ديوان البرودي⁽³⁾، وديوان السياب وصلاح عبد الصبور وأدويش، مما يدل على خطأ ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أنه حظي باهتمام الشعراء المحدثين⁽⁴⁾.

2 - البحور الصافية:

تحتل البحور الصافية المراتب المتقدمة كلها في ترتيب البحور المستعملة عند ترار، وهي: الرجز والمتقارب والرميل والكامل والمتدارك. وهذا ما يجعلها تحظى بسبة استعمال عالية تفوق 82% (دون احتساب الوافر المجزوء) في مقاييس البحور المركبة التي تقل نسبتها عن 18%، وهي: السريع والحفيف والبسط والوافر والطويل والمجتث.

ويعود ارتفاع نسبة هذه البحور الصافية، فيما يراه، إلى ارتفاع نسبة قصيدة الصبلة عند ترار (أكثر من 60% من الشعر الموزون) على حساب القصيدة العمودية. والواقع الشعري عنده يصدق ذلك، حيث جاءت كل قصائده التعميدية على البحور الصافية بدون استثناء. ويكفي أن نمثل لذلك دواوينه الأخيرة التي اختصت فيها القصيدة العمودية، وهي: "هوامش على الهوامش" (1991) و"خمسون

(1) هروغز الشعر العربي، 22/1.

(2) موسيقى الشعر، عبد البحراني، ص 41.

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218 - 220.

(4) نفسه، ص 127.

عاماً في مديح النساء" (كتبت قصائده سنة 1994) و"توزيعات نزارية على مقام العشق" (كتبت قصائده سني 1995 - 1996) و"إحصاءات" (1998) التي جاءت كل قصائدها على محور صاعقة هي: الرجز والمندارك والمتقارب والكامل والرملي، مع استثناء مقطع وحيد جاء على البسيط في (إحصاءات)، وهو عمودي يؤكد ما ذهب إليه، هو:

ما لون عيني؟ إني لست أذكره
كأنني قبل لم أعرفهما أبدا
إني لأبحث في عينيك عن قلدي
ومن وجودي... ولكن لا أرى أحدا⁽¹⁾

وإذا نحن أخذنا هذه البحور وأضفنا إليها السريع الذي احتل العرنبة السادسة بعد المندارك مباشرة فجعلنا نفس البحور التي أياحت نازك الملائكة نظم الشعر الحر عليها، تحتل كلها المراتب الأولى، مع استثناء بحرين هما الهرج ومجرود الزاهر، والأول منهما أهمله الشاعر وغيره من المحدثين كما مر بنا. وهذا بقدر مباشرة إلى قضية أثبتت في إطار التجريب الإيقاعي للقصيدة المعاصرة هي قضية البحور الصافية والبحور المركبة. تقول السبلة نازك الملائكة موضحة موقعها من البحور المركبة: "وأما البحور الأخرى التي لم تتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط والمسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تعقيلات صعبة لا تكرر فيها (...) وأما محاولة بعض الناصبيين أن يكتبوا شعرا حرا من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل"⁽²⁾.

والواقع أن ما تشير إليه نازك هنا لا يشمل الشعراء الناصبيين فقط، بل طرقه شاعر كبير أيضا هو أدونيس في إطار التجريب الهادف إلى بناء مفهوم جديد للإيقاع حيث يعدّ الحفيف من أكثر البحور استعمالا في قصيدة التفعيلة عنده إلى جانب قصائد قليلة جاءت على البسيط وقصيدة واحدة على المسرح إلا أنا

(1) إحصاءات، ص 81.

(2) تقريبا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص 86 - 87.

نكتفي بهذا النموذج من التحقيق⁽¹⁾:

وجه يافا طعل هل الشجر الدابل يرهو* هل تدحل
الأرض في صورة عدراء* من هلك بمرج الشرق؟
جاء المصنف الجميل ولم يأت الحراب الجميل صوت
شريد⁽²⁾

وقد وصف أحمد المعناري محاولات أدونيس في هذا الجانب بأنها معنة في التجريب⁽³⁾ وهو ما يصدق واقع الشعري، حيث تأتي هذه المحاولات عند معضودة عناصر تجريبية أخرى يستهدف منها تحقيق مشروعه في تعظيم مفهوم الإبداع، منها طول الأبيات، والياضات كما هو واضح في النموذج السابق.

ونحن إذا جملنا كل هذه المعطيات نخرج بنتيجة مفادها أن محافظة نزار على مفهوم الإبداع اقتضت منه الوفاء لنظام التعميلة الموحدة في قصائده الحرة، مما يجمعه بعيدا عن التجريب الذي طرقة أدونيس في هذا الجانب، وهو ما يضعه إلى جانب شاعر بعد في إيقاعه من المحافظين هو بدر شاكر السياب الذي ليس له إلا قصيدة تغيلية واحدة على بحر مركب هي "أمياه جيكور" التي جاءت على السبيل⁽⁴⁾

وهذه النتيجة تؤيد ما ذهبنا إليه منذ البداية من مراعاة التجربة الشعرية عند مرار للتواصل مع المتلقي، وهو الأمر الذي أبعدنا باستمرار عن النمط الحديث الذي لا يرى لإبداع إلا في خرق المألوف، إذ لم يتردد أدونيس مثلا في خوض مختلف

(1) قد بعد من المبحث التام أيضا لتوالي فاعلام مرتين بعد كل مستعمل إلا أن هذا يعتبر عند المروغيس أيضا مجتئا من المصنف (في علمي المروغيس والغاية، ص 125).

(2) مقنعة لتاريخ ملوك الطوائف، الأعمال الكاملة، أدونيس، 253/2.

(3) أزمة الحداثة، أحمد المعناري، ص 69.

(4) ديوان بدر شاكر السياب، 186/1 وذلك على خلاف ما ذهب إليه أحمد المعناري من أن السياب بعد من المهتمين بالبحر المركب في قصيدة التعميل (أزمة الحداثة، ص 69) ويمكن أن نتبين هذا التوجه المحافظ في الإبداع عند السياب من عدد قصائده العمودية الذي يبلغ مائة وأربعين قصيدة في الديوان بسبه تصل إلى 66.66% من مجموع قصائده.

أشكال التجريب بها فيها تحطيم مفهوم الإيقاع المبني على التناسب، الذي سره
حازم بانتظام تتابع التفاعيل⁽¹⁾، من خلال التظم على المحور المركبة في قصيدة
التعميلة، حيث يستدعي ذلك تتابعا غير منظم لتعميلات محتمة مرجعه بالأساس
تفاوت طول الأبيات في هذه القصيدة كما تشهد بذلك سادج كثيرة من شعره تمثل
لها بهذا النموذج من الحقيفة:

قبل أو بعد

بولد الكون مربوطا بقرني غزالة مسحورة

راسما ظله على الأشجار

غضن صورة له

عصن يزهر بين المسمار والمسامز

غصن عاشق حنان التار⁽²⁾

حيث تتوالى تعميلا الحقيفة على الشكل التالي:

فاعلاتن متعملن فاعلاتن فاعلاتن متعملن معمولن

فاعلاتن متعملن معمولن

فاعلاتن متعملن

فاعلاتن فاعلاتن متعملن معمولن

فاعلاتن متعملن معمولن

فإذا كان تركيب التفاعيل مقبولا عند القدماء، فلأنه كان خاضعا لبية البيت

المية على تساوي الشطرين الذي يحفظ تنظيم الحركات والمسكنات⁽³⁾ أما الشعر

الحديث الذي أصبحت فيه المساواة بين الأبيات أمرا ثانويا، فلا شك في أن ذلك

يؤدي إلى تحطيم النظام كما تشهد بذلك الأبيات المستشهد بها سابقا، مما يجعل

هذه التجربة أدخل في ميدان التجريب الذي تمر به أدونيس ونحاشه شعراء كثيرون

(1) منهاج البلاغة، ص 259.

(2) وجه البحر، الأعمال الكاملة، أدونيس، 244/2

(3) انظر في ذلك أقسام تناسب الأوزان عند حازم القرطاجي ضمن منهاج البلاغة، ص 259

على رأسهم برار، حفاظا على مفهوم الإيقاع المعيني على التاسب.

3 - البحور المفضلة:

يعد الرجز أكثر البحور الصافية استعمالا عند برار ومن ثم فإنه البحر الأكثر حضورا في كل شعره بسبة تصل إلى 26,89% من مجموع البحور يأتي بعده المتقارب فالرمل بالكامل بسبب مقارنة تراوح بين 17,82% و 14,29% ثم المتدارك بسبة 9,41%. أما المرتبة الأخيرة فيحتلها، كما تمت الإشارة، المبحث مسبوقة بالطويل بسبة ضئيلة أيضا هي 1,51% حيث لا يتجاوز عدد قصائده التسعة في الديوان كله.

وقد فسرنا في العنصر السابق تحكم الرؤية التواصلية عند برار في إشارته للرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك (مضافا إليها السريع)، حيث أرجعنا ذلك إلى ميته لتحقيق التاسب الإيقاعي في القصيدة الحرة بالنظم على البحور الصافية التي استأثرت بهذه القصيدة.

غير أن هذا، وإن كنا لا نشك في صحته، غير كاف وحده لتفسير إقبال برار لهذه البحور دون غيرها والسبب في ذلك أن الاهتمام بها لم يبدأ فقط مع قصيدة التمجيد، بل تجدد حتى في قصائده العمودية، وإن كان حضورها يبدو أكثر جلاء في قصيدة التمجيد بسبب التحلي عن البحور المركبة ومن أجل توكيد ما قلناه نلجأ في ترتيب البحور التي نظمت عليها دواوينه الأولى التي جاءت جل قصائدها عمودية

الديوان	تاريخ صدوره	ترتيب البحور ذات المراتب لأولى
قالت لي السمراء	1944	السريع - المتقارب - الحفيف - الرمل والطويل
طغولة بهد	1948	الرجز - السريع - الحفيف - الكامل المتقارب
أنت لي	1950	الرجز السريع - المتقارب الرمل

فهذا الجدول يدلنا على احتلال الرجز والسريع والمتقارب والكامل والرمل

لمراتب متقدمة منذ المراحل المبكرة عند نزار. وهو ما يعني أن النظم عليها لا يرتبط فقط بالنظم على قصيدة التعميلة، وإنما يعود إلى أسباب أخرى قد تكون عائدة إلى هذه البحور في ذاتها أو إلى عوامل خارجة عنها.

وقد أجمل محمد علي الرياوي هذه العوامل التي تدعو الشعراء عامة إلى الاعتناء ببهور بعينها دون غيرها في عاملين ذوي علاقة مباشرة بجذب التواصل فيما نراه:

- العامل الأول هو الاستعمال: إذ يؤثر أغلب الشعراء النظم على البحور التي كثر دورانها عند القدماء، ونظمت منها القصائد الجياد المشهورة.

والعامل الثاني هو ما تحققه بعض البحور من غنائية بسبب ما تولفه من توارن بين الحركات والسكات يعوق ما ثورمه بقية البحور⁽¹⁾

3.1. فإذا بدأنا بالعامل الأول، نجد أن أكثر البحور استعمالاً من الجاهلية إلى العصر الأندلسي مروراً بالإسلامي والأموي والعباسي هي: الطويل والوافر والبيط والكمال والمتقارب⁽²⁾ أما في العصر الحديث فنجد في مقدمة البحور المستعملة عند شعراء أبوللو⁽³⁾ الكامل فالحميم فالرمل فالطويل فالمتقارب⁽⁴⁾ ويأتي الطويل في المرتبة الأولى عند البارودي يليه الكامل فالبيط فالحميم فالريع، وفي الشوقيات يحظى الكامل بأعلى نسبة حضور، يأتي بعده الحميم والوافر والبسيط والرمل⁽⁵⁾.

ما استخلصه من هذا هو أن البحور التي احتلت المراتب الأولى عند نزار قد احتلت مراتب مماثلة أو قريبة منها عند القدماء و"المحافظين" من المحدثين، حيث حافظ كل من الكامل والرمل والمقلوب خاصة على إحدى المراتب الخمسة الأولى وهو ما قد يفسره، إضافة إلى ما ذهبا إليه سابقاً، بميل الشاعر إلى البحور

(1) المروعي، ص 176 - 177.

(2) نفسه، ص 151، والشعرية العربية، جمال الدين من الشيخ، ص 246.

(3) موسيقى الشعر، عبد الجباري، ص 41.

(4) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218 - 220.

التراثية التي ألتها الأدب وشكلت، بلا شك، المرجعية الإيقاعية للجمهور العربي، ويرتبط التجريب الإيقاعي في الشعر المعاصر بالاهتمام بعبر هذه البحور، حيث تراجع كل من المتقارب والكمال والرمل إلى مراتب متأخرة حد كل من صلاح عبد الصبور وأدويش^(١) فيما قرر المتدارك، الذي كان مهملاً عند جل الشعراء الذين أشروا إليهم واحتل المرتبة الخامسة عند برار، إلى مراتب متقدمة هي الثانية عند صلاح عبد الصبور بسية 21,11% والأولى عند أدويش بسية 34%، وهو الأمر الذي لا نجد عند شاعر محافظ هو بدر شاكر السياب الذي حظي عنده كل من الكامل والمتقارب بعناية خاصة وتراجع عنده المتدارك إلى المرتبة العاشرة.

غير أن ما قلناه سابقاً عن البحور التراثية التي اعتنى بها برار يعدنا بملاحظات لا نحلوان من دلالة:

الأولى هي أن الطويل الذي كان من أكثر البحور حضوراً عند القدماء قد احتل المرتبة ما قبل الأخيرة عند نزار.

- والثانية هي أن الرجز الذي غاب عن جل الشعراء القدماء والمعاصرين من المحدثين واحتل عندهم مراتب متأخرة في أحسن الأحوال قد حظي باهتمام خاص عند برار حيث احتل المرتبة الأولى بسية عالية هي 26,89%

هاتان الملاحظتان قد تبدوان مناقضتين لما توصلنا إليه من ميل برار إلى البحور التراثية، وهذا ما سبرجني التعليق عليه إلى ما بعد الوقوف على العامل الثاني في ميل بعض الشعراء إلى محور دون غيرها

2.3. رأينا أن أهم ما يميز الورن هو التناسب بين الحركات والسواكن فيه، وقد أوضح حارم الفوطجي جانباً من هذا التناسب الذي يتميز به بحر عن بحر فقال "وما انتدب من أجراء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزارة ونوغراً، وما انتدب من أجراء تكثر فيها المشركات فإن فيه لدونة وسباطة، والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يلغ ذلك الحذف الإجحاف به اعتدل وهم يقصدون أبداً أن

(١) احتل الكامل والمتقارب المرتبتين السادسة والسابعة عند أدويش، فيما احتل كل من الرمل والمتقارب المرتبتين الأخيرتين عند صلاح عبد الصبور

تكون السواكن حائمة حول ثلث مجموع المتحركات والسواكن إما بزيادة فنية أو نقص ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملائمة من أن تكون موفراً⁽¹⁾ وهذا الكلام يعني أن أكثر الأوزان اعتدالا واستجابة لشروط الإيقاع هي ما كانت نسبة السواكن فيها قريبة من ثلث عدد السواكن والمتحركات وقد بين محمد علي الرباوي استجابة البحور التراثية لهذا الشرط. مما قد يعد دليلاً على صحته، حيث لاحظ أن نسبة السواكن تبلغ في الطويل 41%، وفي السبط 39%، وفي الوافر 31% وفي الكامل 28% ويرداد اعتدال هذه البحور إذا كانت مراحمة حيث تنزل النسبة في الطويل ذي العروض والعرب المقبوضين إذا دخل الرخاف على أجزائه إلى 33%

وهذا على عكس البحور الأخرى التي لم يهتم بها القدماء خاصة كالهرج والرجز والمجنت والحفيف حيث تصل نسبة السواكن في بعضها إلى 42% أو 43%⁽²⁾ وقد سبق أن أوضحنا نمير مجزوء الوافر عن الهرج في هذا الجانب، إذ لا تتعدى نسبة السواكن به 28.57% بينما تصل في الهرج إلى 42.85%، مما يجعل الأول أقرب إلى الاعتدال الذي أشار إليه حارم. وهذا، بلا شك، عامل جعل براراً يستعني به عن الهرج في سببه لتوفير شروط العناية في إيقاع شعره.

لكن ربط هذا العامل بالبحور الشعرية التي استعملها برار يضعها أمام مشكل طرحناه قبل قليل هو المتعلق بالطويل والرجز:

فلطويل من البحور التي يعتدل إيقاعها إذا دخلها الرخاف، إضافة إلى أنه بحر تراثي، ومع ذلك احتل مرتبة متأخرة جداً عنه

أما الرجز فقد جاء عنه في المرتبة الأولى بسبب حضور عالية رغم كونه مبوداً عند القدماء كما أنه بعيد عن الاعتدال الإيقاعي، حيث تقترب نسبة السواكن فيه من 43%. فهل يمكن أن يعد هذا توجهها من برار نحو التجريب، مما قد يقوض ما ذهبنا إليه من ميله إلى البحور التراثية وإلى الاعتدال الإيقاعي؟

(1) منهاج البغداد، ص 267.

(2) العروض، ص 176.

هذا ما مسحاوول الإجابة عنه من خلال تناول كل من هذين الحرين على

حدة.

أما الطويل فيعود عدم اهتمام الشاعر به إلى ميله نحو البحور الصافية وتركه للبحور المركبة عموماً بسبب توجهه إلى قصيدة النعميلة، إذ أصبح حضور هذه البحور ضئيلاً تقسم فيه ستة نفل عن 13% من مجموع قصائد الديوان، ويؤيد ما نقوله عن الطويل هنا أمران:

أولهما أن هذا البحر ظل حاضراً في جل درووينه التي حضرت فيها القصيدة العمودية، ولم يحتجب إلا باحتواء هذه القصيدة في أواخر الثمانينات.

وثانيهما أن العارق في السمة بين هذا البحر وغيره من البحور مركبة ورق غثيل كما يدل على ذلك جدول الإحصاء، مما يعني أن ترتيبه في المرتبة ٤ قبل الأخيرة لا يعني بحال تفضيل غيره من البحور المركبة عليه، حيث حضرت كلها في انقصائد العمودية واحتجت باحتوائها

وأم الرجز، فهو من البحور التي قل استعمالها عند القدماء، كما مر به، والصورة الأصلية لتضاعيله تنقسم ستة كبيرة من السواكن، مما يجعله موسوماً بنثقل وعدم الاعتدال، وقد ذكر القدماء لثام منه صورتين هما:

(1) مستعمل مستعمل مستعمل (2X)

(2) مستعمل مستعمل مستعمل مستعمل مستعمل

نسبة السواكن في الصورتين هي على التوالي: 42,85% و 43,9%، وهما يستند عاليتان جداً. غير أن المروغيين أجروا في أجزائه بحس والطبي، واستحصوا الأول منهما خاصة، وكرهوا فيها الحبل، قال ابن عبد ربه، "يجوز في حشو الرجز الخس والطبي والحبل فالخس فيه حس، والطبي فيه صلح والحبل فيه قبيح"¹ والواقع أن هذا البحر يصير شديد الاعتدال بدخول هذين لرحافين عليه، حيث نصير نسبة السواكن في صورتيه معاً بحس أجزائهما أو طبيها على التوالي: 33,33% و 35,29% فالسمة الأولى هي ستة الثلث التي أشار إليها حارم والثانية

(1) العقد المرفيد، ابن عبد ربه الأندلسي 461/5.

قرية مها قرية شديدة. وهذا ما يجعلنا نجرم بأن إهمال القدماء لهذا البحر لا علاقة له بعدم اعتداله فهو معتدل كما ذكرنا، والعروضيون استحسنوا منه هذه الصورة التي يأتي عليها معتدلاً، وهي تحب أجزائه أو طيها. ولهذا فإن الإعراس عنه يعود إلى أسباب أخرى خارجة عن جانبه الإيقاعي، نلعل إحداها أن ارتباطه بالأراجير جعله ورثاً شعبياً، مما برز بقيمته في أعين الشعراء والنقاد على السواء؛ "فأساس في لهوهم وعشهم، في أسواقهم وبيعتهم وشرائهم، في بعض أعانيهم وعزلهم، في دعائهم وفكاهتهم، في القصص والحكايات، في كل ما يعرض لهم من شؤون حياتهم العادية التي تحلو من مواقف الجود والجلال، كانوا يعمدون إلى الرجز"⁽¹⁾

وإذا عدنا إلى نزار، فإننا نجد استعمال هذا البحر يأتي عنده مطوي الأجرء أو محبوبها، كما يتعلل ذلك في قصائده المعناة خاصة، والتي يختار منها هنا ثلاثة لمثل بها نسبة ورود هذه التفاعيل هي: "يدي" (غناء سمير حلمي) و"أسالك الرحيل" (غناء نجاة الصغيرة) و"سر"⁽²⁾ (غناء عبد الهادي بلحيط)

النقصية	نسبة التفاعيل السليمة	نسبة التفاعيل المطوية أو المحبوبة
يدي	41,42 %	58,57 %
أسالك الرحيل	26,74 %	73,26 %
سر	34,1 %	65,9 %

فهذا الجدول يمدنا بارتفاع في نسبة التفاعيل المطوية أو المحبوبة، ونسأ برغم أن هذا العامل هو وحده الذي وفر عنصر العناية لهذه القصائد، وإن كنا نرى فيه، مع ذلك، عاملاً أساساً، حيث يتجلى "مستعمل" أو حينها تخفيض نسبة السواكن فيها من 3/7 إلى 2/6 وهي نسبة الثلث التي توفرها البحور الأكثر استعمالاً

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 142

(2) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 483/1 714، 1 211/1.

عند القدماء كما مر بنا⁽¹⁾

ولكي يلمس الاعتدال الذي يميز به هذا البحر عند مرار بأخذ هذا المقطع من قصيدة "أسألك الرحيل"، وهي قصيدة عتفا بحجة الصغيرة.

بحق ذكرياتنا

وحزتنا الجميل وابتسامنا

وحبنا الذي هذا أكبر من كلامنا

أكبر من شهادتنا

بحق أحلى قصة للحب في حياتنا

أسألك الرحيل⁽²⁾

جاءت كل تفاعيل هذا المقطع محدوفة أحد الساكنين الثاني أو الرابع، إلا تفعيلة واحدة هي التي تشغل كلصتي (للحب في) في البيت الخامس فقد جاءت سليمة، وبذلك فإن نسبة السواكن جاءت موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 33, 33%

- البيت الثاني: 33, 33%

- البيت الثالث: 33, 33%

- البيت الرابع: 33, 33%

- البيت الخامس: 38, 46%

- البيت السادس: 36, 36%

وهذا يعني أن أبيات هذا المقطع تقدم السببة النموذجية للسواكن التي يجب أن يكون عليها اعتدال الوزن وهي الثلث، إلا البيت الخامس والسادس اللذين جاءت السببة فيهما "خاتمة حول الثلث" كما قال حازم.

ويمكن أن يمثل لهذا الاعتدال الذي يهيم إليه الرجز بمودج آخر من قصيدة

(1) مما يجعلنا نعيد النظر فيما لاحظته نازك الملائكة من أن رجاء "مستعملين" هو مصدر وكانته في الشعر المعاصر (نضايًا لشعر المعاصر، ص 110).

(2) أسألك الرحيل، الأعمال الكاملة، مرار قياتي، 715/1

"أشهد أن لا امرأة إلا أنت" التي غناها كاظم الساهر
 أشهد أن لا امرأة
 أنقنت اللعبة إلا أنت
 واحتملت حماقتي عشرة أعوام كما احتملت
 واصطيرت على جنوني مثلما صيرت
 وقلمت أظفاري
 ورتبت دفاتري
 وأدخلتني روضة الأطفال
 إلا أنت⁽¹⁾

يتكون هذا المقطع من ستة أبيات جاءت أغلب أحرائها محبوبة أو مطوية مما
 خفض من نسبة السواكن فيها، وجاءت مورعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 36, 66%
- البيت الثاني: 36, 66%
- البيت الثالث: 37, 5%
- البيت الرابع: 33, 33%
- البيت الخامس: 33, 33%
- البيت السادس: 42, 3%

هباستثناء البت الأخير الذي حافظ فيه الرجز على بيته الأصلية، نجد أن بقية
 الأبيات جاءت أقرب إلى الاعتدال، بحيث انخفضت نسبة السواكن فيها إلى الثلث
 (البيتان الرابع والخامس) أو أصبحت قريبة منه.

والنتيجة التي نحصل إليها هي أن الرجز، رغم انحطاط مرثته عند القدماء
 لأسباب لا علاقة لها بإيقاعه الخاص، قد تميز بحضوره عند مرار بقدر كبير من
 العبائية والاعتدال، مما أهله لاحتلال المربة الأولى عنده من بين بقية الحور، وإن
 كان من المفيد أن نشير إلى أن صفة العبائية هذه التي ميزته لا تعود إلى الاعتدال

(1) "أشهد أن لا امرأة إلا أنت، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 741/2

الذي أشرنا إليه وحده، بل تساهم فيها عناصر أخرى منها انتظام الأسباب والأوتاد والقافية وبنية البيت. - وهو ما نرجو أن تخصص له بحثاً مستقلاً
بقي أملاً من البحور التي احتلت الصدارة عند برار المتقارب والكمال والرمز والمتبارك.

أما الكامل فقد حظي باهتمام الشعراء في مختلف العصور، وهو، إلى ذلك، بحر شديد الاعتدال حيث تقل نسبة السواكن فيه عن الثلث، وهو لذلك لا يتأثر بإمكان إحصاء تفاعيله، لأن الشاعر لا يلجأ إليها كثيراً، كما أنه لا يتأثر في أوراده التسعة بما قد يصيبه من عطل ترفع من نسبة سواكه كما يحدث في الكامل الثاني والسابع والتاسع حيث يصيبه القطع أو التذيل.

ويكفي أن نمثل لهذا الاعتدال الذي يحافظ عليه هذا البحر، رغم ما قد يصيبه من زيادة للسواكن أو تسكين للمتحركات، بكامليات برار المعاة وهي: "طوق الياسمين" (غناء: ماجنة الرومي) و"أبطن" (عناء: مجاة الصميرة) و"قولي أحبك" (غناء: كاهن الساهر)؛ حيث يبقى محافظاً على نسبة من السكاك قريبة من الثلث:

النسبة العامة للسكاك فيها	القصيدة
38,14 %	طوق الياسمين
36 %	أبطن
35,85 %	قولي أحبك

وهي سب نبيس اعتدال أبيات هذه القصائد كما يدل على ذلك هذا المقطع من قصيدة "قولي أحبك":

قولي أحبك كي تزيد واصلتي

فبغير حبك لا أكون جميلاً

قولي أحبك كي تصير أصابعي

دعها وتصبح جهتي قديلا
قولي أحبك كي يتم تحولي
فأصير قمعا أو أصير محيلا⁽¹⁾
فسيب السكات موزعة على الآيات كما يلي:

- البيت الأول: 31, 7%

- البيت الثاني: 34, 14 %

- البيت الثالث: 34, 14%

وما قيل من الكامل يقال من المقطوب الذي حظي باهتمام الشعراء أيضا⁽²⁾،
ولا يحتاج البيت التام منه إلا إلى قبض جردين من تعاقيله حتى يعتدل ورو⁽³⁾
وهذا كثير جدا في شعر نزار مثل له بهذه الآيات:

صديقة، إن العصفير عادت
لتنقر من جمعة الحاصدة
أحبك أنقى من الثلج قلبا
وأظهر من سبعة العابدة
حملت اندفاعه هذا الصبي
كما احتملت ظمأها الوالد
أحبك زوينة من شباب
بشرين لا تعرف العاقبة⁽⁴⁾

فكل بيت من هذه الآيات يضم تعقبين مقبوضتين، مما يجعل نسبة
السواكن فيه لا تتجاوز 36, 11%، وهي نسبة قريبة جدا من الثلث.

أما الرمل فيمكن وصعه إلى جانب الرجز في كونه من البحور غير التراثية⁽⁵⁾

(1) قولي أحبك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 760/2

(2) العروض، ص 117

(3) والقبض في حشوه مستحسن عند العروضيين انظر المقعد المريد 476/5.

(4) إلى مصطافى، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 57/1.

(5) العروض، ص 170.

وقد يكون ذلك راجعاً إلى ثقله الشديد حيث ذكر له العروضيون ست صور كلها كثيرة السواكن، إذ تصل نسبتها في الرمل الثاني إلى 43,58% وهي الرابع إلى 44,82% بسبب ما يلحق ضربه من قصر وتسيخ على التوالي. وقد أباح العروضيون حذف السواكن من حشوه فاستحسنوا فيه الحين وأجاروا الكف، غير أنهم كرهوا اجتماعهما⁽¹⁾ وإذا نحن نظرنا إلى صوره الستة يحدف أحد الساكنين من كل جزء، نجد أن أقصى نسبة من السواكن التي يتضمنها الرمل الرابع دو الضرب المحذوفة والضرب المحذوف هي 31,25%

فالرمل إحد من البحور التي قد يصار بها إلى الاعتدال بإدخال الرخاف عليها. وهذه الإمكانية استعملها برار إلى أبعد حد، فجاءت أغلب تفاعيله محبوبة كما يتضح من هذا النموذج المأخوذ من "قصيدة التحديات" (وهي قصيدة معانة):

1 أتحدى كل هتافك يا سيدتي

2 من ملوك

ومشاهير

وقواد عظام

3 أن يكونوا صنعوا تحتك من ريش المعام

4 أو يكونوا أطعموا نهديك... يا سيدتي

5 بلح البصرة

أو توت الشام

6 أتحداهم جميعاً

أن يخطروا لك مكتوب هوى

7 كمكاتب فرامي

8 أو يجيشوك على كثرتهم

9 بحروف كحروفي وكلام ككلامي⁽²⁾

(1) الوافي في العروض والقوافي، الخطيب البكري، ص 127، والمقد العريب، 464/5.

(2) قصيدة التحديات، الأعمال الكاملة، برار قباني، 48/2 - 49.

فهذه المقطع يكون من تسعة أبيات جاءت أغلب تعاقبها محبونة، مما جعل نسبة السواكن لا تتعدى في مجموعها 35,67% موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 38,78%

- البيت الثاني: 36%

- البيت الثالث: 36%

- البيت الرابع: 40%

- البيت الخامس: 33,33%

- البيت السادس: 36,66%

- البيت السابع: 33,33%

- البيت الثامن: 35,29%

- البيت التاسع: 33,33%

وإذا أضفنا إلى هذا الإمكانية التي يتيحها الإنشاد في تفت أضرب البيت الثاني (عظام) والثالث (العمام) والخامس (الشام)، فإن هذه الأبيات تصبح أكثر اعتدالاً، مما يقوم دليلاً على أن الرمل لا يحتنف في إمكان اعتدال ورنه عما قلناه عن الرجز، ويريد من ذلك دخوله في مجال الإنشاد والماء.

والمنداولك، مثل الرجز، بحر أعرض عنه القدماء فلم يلتفتوا إليه، ولم يستعمل إلا في صورة الحبيب في العصور المتأخرة⁽¹⁾ وهي فاعلة سار عليها أغلب الشعراء المحدثين، حيث مجده يحتل المرتبة العاشرة عند شعراء أبوللو بعد الرجز⁽²⁾، وهو غائب من ديوان البارودي⁽³⁾، كما أنه يحتل مرتبة متأخرة جداً في العاشرة عند السياب مثلوا بالهرج والمنسرح، ويحتل مرتبة قريبة منها عند صلاح عبد الصبور هي الأخيرة بفضيلة واحدة.

ولعل الإعراس عن هذا البحر عند القدماء خاصة يعود إلى ما يطعمه من ثقل

(1) المروضي، ص 156

(2) موسيقى الشعر، سيد الجبرائي، ص 41

(3) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218 - 220.

سببه كما يرى حلوم بنية تميكلته التي تكون من تتابع سبب حقف ووند مجموع يقول حارم: "ومن تلك الوجوه التي يقع بها التناثر والنقل تشفع لأجراء الطويلة هي أوساط الأشطر وبهاياتها ووفوع الجره المعرد صدرا، ومهد بقاء الورن على أجراء كنها يقع الثقيل في نهايته والحفيف في صدره. وذلك مثل أن يرك شطر وزن على فاعلن أربع مرات"²³¹.

وكن هذا اندي أشرن إله. ثقله، الذي قد يكون عندنا إلى ما أشار إليه حارم أو إلى غيره، ويذكره عند الشعراء القدماء والمحدثين، يجعل استعماله أدخل في باب التحريب الذي أعرض عنه نزار انصاحا مع رؤيته التي ترى وظيفة الإيقاع هي تحقيق التواصل مع المطلق. ومما يؤكد هذا أن المتدارك شكل عنوانا للتحريب عند أدونيس، حيث احتل هذه المرتبة الأولى بـ 34%، إذا أضعا إليها قصائد "الكذب" التي جاء معظمها على هذا الحر، نصح الة أعلى من ذلك بكثير.

هذا، إذن، بإمكانه أن يفسر لنا سر إغراض نزار في هذا الورن والتماس العناية في ورن آخر هو الحبيب الذي احتل هذه المرتبة الخامسة بسبة 9.5% واستأثر، رغم قلة قصائده مقارنة بالبحور المتقدمة هذه، بأعلى نسبة من قصائده المعاصرة، حيث بلغت سبعة هي "قارنه المسجان" و"رسالة من تحت الماء" و"كنيمات" و"يا ست الدنيا يا بيروت" و"اختاري" و"قصيدة الحر" و"جسمت خارطتي".

ولعل أهم ما يسمح هذا الورن خفة تميزه عن المتدارك هو تحبه لما أشار إليه حارم من ابتداء تعاقبه بالحفيف وانتهائها بالثقل، إذ أن تعاقبه هي عبارة عن نوالي أسبب خفة وفواصل صغرى (على رأي من جعله مكونا من فعلين فقلن) أو هي مدوغة سبب ثقل ومتهمة بوند مجموع، وكلاهما ثقل، على رأي حارم الذي جعله مكونا من نوالي "متعاقلتين" مرتبين في كل شطر²³².

ومع ذلك فإن هذا الورن يحوي صفتين بإمكانهما أن تسيث إلى إيقاعه هما

(1) مهاج البغدة، ص 231

(2) مهاج البغدة، ص 231.

- خلوه من الأوتاد التي تحصر في كل محور الشعر الأخرى⁽¹⁾
 - كثرة السواكن فيه لجوار إضمار "فعل" فيه لتحول إلى "فعل".
 وهذه الصفة الأخيرة تحصر حتى في بعض قصائده المعاصرة، حيث تبلغ السبعة العامة للسواكن في "رسالة من تحت الماء" 42.74%، وهي نسبة مرتفعة غير أن الشاعر يسعى إلى سد هذين الحلين بالتماس الإيقاع في عناصر أخرى⁽²⁾، منها الاعتناء باللقافية والمساواة بين الأبيات، كما يبدو بوضوح في هذا المقطع المأخوذ من قارئة المعجزة:

بحياتك يا ولدي امرأة
 عينها سيعان المعبود
 فمها مرسوم كالعقود
 فمحتكها موسيقى وورود
 لكن سماءك ممطرة
 وطريقك مدود مفرد⁽³⁾

وهذا يمكن أن نلاحظه في جل خبيئاته. وبذلك يكون نزار قد أضاف على هذا الدور صائبة جعلت قصائده تحتل المرتبة الأولى في ترتيب قصائده المعاصرة بنسبة تصل إلى حوالي 35%.

النتيجة التي نحصل إليها بعد كل هذا هي أن الرؤية التواصلية عند نزار قد تحكمت في استعماله لمحور الشعر، إذ جاء هذا الاستعمال محافظاً على مفهوم الإيقاع وذلك من خلال:

- الاعتناء بالبحور التراثية، والتي كثر استعمالها عند الشعراء (الكامل والمتقارب) حفاظاً على المعايير الفنية المشتركة بينه وبين الجمهور، وإعمال ما

(1) المروض، ص 433.

(2) نفسه، ص 434.

(3) قارئة الصفحات، الأعمال الكاملة، نزار قزافي، 649/1.

أحمد الشعراء قديماً وحديثاً (المسرح والهرج والمديد والمعتصب والمضارع).
النظم على البحور الصافية في القصائد الحرة نجاً للتجريب الذي تميز به
أدونيس خاصة، وسعيًا إلى تحقيق التائب الإيقاعي في هذه القصيدة بعد تحليلها
عن نظام الشطرين، مما جعل كل قصائد المعاة تأتي على البحور الصافية (الكامل
والرمل والرجز والمحب) باستثناء قصيدتين اتبعت جاءت على البسيط.
استغلال الإمكانيات الإيقاعية للبحور التي تركها القدماء (كالرجز والرمل
والمحب) مما جعلها تتحول عنده إلى بحور غائية على درجة عالية من الاعتدال.
وهو ما قد يدل على أن تركها من طرف القدماء لم تكن له علاقة بإيقاعها الخاص
(كما رأينا في حالة الرجز).
ومن المثير أن يشير هذا إلى أن استهدافها بالقصائد المعاة لا يعني ضرورة
أنها أكثر غائية من غيرها، وإنما أردنا التفرغ بإيراد ما تجسد فيه هذا الجانب، وإلا
فإن هناك قصائد لا تقل أوزانها استجابة لغنائية عن تلك المعاة فعلاً، في مقدمتها
المجزوءات.

المبحث الثاني: المجزوءات

أشرنا سابقاً إلى أن مفهوم الإيقاع في الشعر العربي مبني على ارتباطه الوثيق بالبناء
وهذا ما جسده مرار من خلال البحور التي نظم عليها قصائده، سعيًا منه إلى تحقيق
التواصل مع الجمهور وهذه الغائية تتحقق في الوزن سواء أكان طويلاً أم قصيراً
غير أن ما لاحظته كثير من الدخيل هو أن الأوزان القصيرة قد ارتبطت في شأنها
بمجالس الطرب والعباء، التي يمكن أن تدل على مجالس الحلفاء كما يمكن أن
تدل على مجالس النهو والمجون التي انتشرت بشكل كبير خلال العصر العباسي
وبعده. وهو ما يجعل هذه الأوزان ولغة هذا العصر الذي ازدادت فيه قيمة العباء
الشعبي، بحيث عابت عند الجاهليين، لما قد يكونون لمسوا فيها من ضعف "لا
يتلى بالشاعر المحلل"⁽¹⁾. وهو ما يوضحه محمد علي الرباوي إذ يقول بأن: "الشاعر

(1) المروض، ص 157.

الجاهلي مولع بالأوران الطويلة، حيث إن الأوران القصيرة أو المجروزة لم يستطع حضورها أن يبلغ نسبة 3%⁽¹⁾، أما في العصر العباسي فقد ارتفعت نسبة هذه الأوران إلى 9% متأثرة، بلا شك "بطبيعة هذا العصر الذي اردع فيه العناء ارجاراً كبيراً"⁽²⁾ ليرداد ارتفاعها في عصر الدول المتعاقبة إلى 11.94%⁽³⁾

وهذا الأمر هو نفسه ما يشير إليه إبراهيم أنيس في ربط هذه الأوران بمجالس الطرب إذ يقول "بدأ الشعراء يعنون بها أو بعضها (-) ونظموا منها أشعاراً كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتعمون بالأشعار وكثر تلحيجها في عصور العناء والطرب أيام العباسيين، فكان الشاعر في غالب الأحيان ينظم المقطوعة ثم يدفع بها لمعنى أو جارية تصنع لها الأعمام وترددها في مجالس العناء أو الورداء، ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في العناء والتلحين، فأكثرُوا من نظمها ووجدت ارتياحاً إليها من عامة الناس وخاصتهم"⁽⁴⁾ وإلى هذا المذهب ذهب سيد البحراوي⁽⁵⁾، كما أن جمال الدين بن الشيخ لاحظ أن هذه الأوران قد بلغت أعلى نسبة لها في هذا العصر عند أبي نواس والحسين بن الفصحاك، وهي 22%⁽⁶⁾ وهذا، بلا شك، لا يمكن فصله عن المصحح الشعبي في الطرب والمجوز عند هذين الشاعرين أما عبد الله الطيب فقد أشار في أكثر من موضع إلى هذا المعنى، من ذلك حديثه عن مجزوء المتقارب الأول ومنهوك البسيط ومجزوء المسرح التي سماها بالبحور الشهوانية، ثم قال معرأ سبب هذه التسمية "وهذه البحور سميتها شهوانية، لأن معاناتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء أن يتمنى به في مجالس السكر والرقص المتهتك الممحت"⁽⁷⁾

(1) نفسه ص 157

(2) نفسه، ص 158 - 159

(3) نفسه، ص 159

(4) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 119

(5) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 56

(6) الشعرية العربية، ص 263

(7) المرشد، ص 86 - 87

وما أشر إليه هؤلاء الباحثون تؤيده الإحصاءات المتوافرة لدينا أيضا. وإلى جانب ما أورده محمد علي الرباوي وجمال الدين من النسخ من أرقام تؤكد ازدياد الاهتمام بهذه الأوران منذ العصر العباسي، نجد منها يبلغ في العصر الحديث عدد أبوللو 31% من مجموع أوران الشكل التقليدي⁽¹⁾ وهي تصل عند الشاعر العناني أحمد رامي إلى 16,66% من مجموع قصائد الديوان. أما جرزه الخاص بالأغاني فتبلغ فيه نسبة عالية هي 45,16% جاءت في أغلبها مبروجة بالأوران الثامنة، كما نجد في هذا المقطع من قصيدة "قصة حبي" التي غناها السيد أم كلثوم.

كـيـف أنـسى ذكـريـاتـي	وهـي أحـلام حـيـاتـي
بـهـا صـورـه أـمـامـي	عـلـى مـرآة داتـي
عـثـث فـيـها يـقـيـسـي	وهـي قـرب ووجـال
ثـم عـاشـت فـي ظـلـوسـي	وهـي وهـمـم وحبـيـان

ثم تبقى لي على مر السنين وهي لي ماض من العصر وآت⁽²⁾ وهو على مجرزه الرمل باستثناء البيت الأخير الذي جاء ثما على وزن الرمل الأول، مما يؤكد صحة ما ذهب إليه كثير من الباحثين من ارتباط هذه الأوران بالصاء

بهذه، إذن، تتضح أهمية اعتناء برار بهذه الأوران، فهي بلغت عدة تسعة وأربعين قصيدة، غير تلك التي مزجها بالأوران الثامنة نسبة تصل إلى 8,31% من مجموع قصائد الديوان الموروثة وإلى 21,39% من مجموع قصائده العمودية، ولا يفوقه من الشعراء المعاصرين الذين طالما شعرهم إلا الباب نسبة عالية جدا هي 18,13% من مجموع قصائد الديوان، وهو ما يبين انسجام هذه الأوران مع التوجه العناني للإيقاع عند برار. ومما يريد من تأكيد ذلك أن أدوس الذي وقف باستمرار ضد عشائة الشعر وإنشاده لم يتجاوز عدد العجروءات في ديوانه أربعة بنسبة ضئيلة هي 1,04% من مجموع قصائد الديوان، وهو العدد نفسه الذي سجله عبد صلاح

(1) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 62.

(2) حيوان أحمد رامي، ص 248.

عبد الصور بما يشكل نسبة 5,63% أما البحور التي جاءت مجرودة عند ترار فهي الرجز والكامل والمتقارب والمجتث والوافر والبسيط مورعه على الشكل التالي.

الأوزان المجزومة	عددتها	نسبتها من مجموع المجزومات
مجرود الرجز	23	46,94%
مجرود الكامل	08	16,33%
مجرود المتقارب	06	12,24%
مجرود المجتث	04	8,16%
مجرود الوافر	03	06,12%
مجرود الرمل	02	04,08%
سهوك البسيط	01	02,04%
سهوك المتقارب	01	02,04%
سهوك الرجز	01	02,04%
المجموع	49	100%

أول ما يلفت انتباهنا في هذا الجدول هو هيمنة أوزان البحور الصافية التي تمثل نسبتها من المجزومات السبعة بعضها التي تمثلها البحور الصافية من بقية البحور. فإذا كانت هذه الأخيرة تمثل نسبة 83,13% فإن مجزوماتها تمثل 83,67% من بين بقية المجزومات وإذا أضفنا إليها مجرود الوافر الذي يصبح وزنا صافيا فإن النسبة تصل إلى 90% وهذا له دلالة تعكس فيما كنا قد ذهبنا إليه من ارتباط توجه الشاعر نحو البحور الصافية برويته العنانية للإيقاع، حيث تمكن هذه البحور الشاعر من الظم على الشكليات العمودي والتعميلي دون أن يضطره ذلك إلى الخروج عن تجسيد هذه الرؤية في شعره.

ويصعب في اتجاه الملاحظة السابعة نفسه محافظة المجزومات في ترتيبها على الرتب التي يحتلها بحورها التامة، مع فارق بسيط يعكس مجرود الرمل، الذي تراجع إلى مرتبة متأخرة وتبادل المتقارب والكامل للرتبتين الثانية والثالثة بفارق

قشيل في عدد القصاصد غير دي دلالة هو اثنان، حيث احتل مجزوء الكامل المركز الثاني وتراجع مجزوء المتقارب إلى المركز الثالث. أما مجزوء الرجح فقد استأثر بالمركز الأول نسبة تكاد تصل إلى نصف عدد المجزوءات هي %46,93. وكما قد أشرنا إلى أن الكامل من الحور العائية المعتدلة، لا يتأثر، عند نزار خاصة، بالزحاف ولا بما قد يصيبه من زيادة السواكن. وهذه النتيجة تسحب حتى على مجزوءات هذا الحور التي لم تحصص لرحاف التسكين (الإضماء) إلا بالقدر الذي تحافظ به على اعتدالها كما نجد في هذا المقطع المأخوذ من قصيد "بني"

في حرجنا المندروز شوحا

صفب منزلنا أخصى

حرسه خمس صويرات

فاترؤى وتصورا

تسج الثلوج هباءة

لبس الروابع معطما

ويدحنة من عزل مغرله

اكتسى وتعلفا

الطيب بعض حدوده

أتريد أن لا يعرفا

وحدود بيتي حيمة

عبرت وجع رهرفا⁽¹⁾

الإضماء لم يدخل إلا على إحدى عشرة تميلة من مجموع ثمانية وعشرين يتكون منها هذا المقطع، مما يجعل ورده محافظا على اعتداله، حيث إن أقصى ما يحتويه البيت الواحد من تضاميل مضمرة، اثنان، باستثناء البيت الأول الذي بلغ فيه العدد ثلاثة. كما أن مما يريد من اعتدال هذا المقطع غياب القطع والتنديين عن ألياته، وهي ميزة تطع مجزوءات هذا الوزن عامة عند نزار.

(1) بيتي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 287/1.

والمتقارب أيضا من البحور التي يسهل اعتدالها، إذ لا يحتاج البيت منه إلا إلى قبض بعض نفاعيله، ومجروؤه أيضا لا يخرج من هذه القاعدة، فقد استعمله نزار في أغلب الأحيان بقبض بعض أجزائه كما نجد في هذا المقطع:

أسوح تلك العيون

على سمن من ظنون

أنا مانع الصحو فاتح

هذا السقاء الحنون

أشق صباحا أشق

خسيرا من الياسمين

وتعلم حينك أنني

أجذف عبر القرون⁽¹⁾

حيث لا يحلو بيت من تعبيلة مضمرة، ومنها ما يتضمن اثنين كاليبيتين الأول والثاني، مما يسمح هذا الوزن اعتدالا لا يقل عن ذلك الذي تتميز به أوزان المتقارب التام.

ولا يخرج نزار في تعامله مع مجروء الرجز عن هاته القاعدة، إذ أكثر من خمس أجزائه أو طيها لما يفرقه ذلك من خفة لهذا البحر عموم كما رأينا سابقا. وهو ما نلمسه بوضوح في مجروءاته التي تمثل لها بهذا المقطع من قصيدة "الموعد" التي تبلغ فيها نسبة النفاعيل المخونة أو المطوية 70,83%:

وموعد لها معي

أرسي إليه أخوحي

يهتبي من شعبة

أنيقة التجمع

قال: بلائيك على

شريط لون ممتع

(1) رحلة في العيون الزرقاء، الأعمال الكاملة، نزار قباني 297/1.

وجهتنا شواطئ العطر

السخي المصعق⁽¹⁾

هذه المقطع لا يضم غير أربعة أجزاء سليمة مورعة على البيت الأول والثالث والرابع أما بقية التماثيل فجاءت مجبونة أو مطوية، مما يركي ما كنا قد ذهبنا إليه آنفا من أن الشاعر قد تعامل مع هذا البحر وغيره من البحور بأسلوب أكسبه حميت اعتدالا يسجم مع موقعه من الإيقاع المرسل ارتباطا وثيقا بالعماء. ومن جانب آخر، فربما إذا نظرنا إلى توزيع هذه المجزوءات في الديوان نجد ثلاثة وثلاثين قصيدة منها مورعة بين مجموعتين فقط هما "طعمونة بهد" (1948) و"أنت لي" (1950) بما يشكل نسبة 67.34%، يضم الأول ست عشرة مجزوءة وحجم ثاني سبع عشرة، بينما جاءت النسبة العظيمة المتبقية متناثرة بين جل دواوينه حتى نهاية الثمانينيات، حيث توقف عن كتابة القصيدة العمودية؛ وهو ما يشهد بأن الشاعر قد شهد في فترة السوات الثلاثة هاته (1948 - 1950) اهتماما حقيقيا بهذه الأوران لم يشهده في الفترة التي سبقتها ولا في تلك التي تلتها ديوان "قالت لي اسمراء" (1944) لم يضم غير مجزوءتين، كما أن ديوان "قصائد" (1956) قد انخفض فيه العدد إلى ست قصائد ليستمر في الانخفاض التدريجي بعد ذلك فيما تبقى من دواوين.

هذا إذا ربطناه بنظور أشكال القصيدة عند ترار يمدد بملاحظة مفادها أن الصعود الكبير في نسبة المجزوءات الذي ضمه "طعمونة بهد" و"أنت لي" قد جاء سابقا لتحول شهادته الكتابية الشعرية عده، يمثل في الانتقال إلى قصيدة التفعيلة الذي جسده ديوان "قصائد" (1956)، إذ يعد أول ديوان يتم فيه الانتقال الحقيقي إلى قصيدة التفعيلة، باستثناء محاولتين سابقتين جاءت أولاهما ضمن ديوان "قالت لي اسمراء" بقصيدة واحدة، ومثلت الثانية في قصيدة "ساميا" (1949) التي استمد منها الشاعر من الأشكال التجريبية في الشعر العربي، إذ جاءت قواها على القدم التالي: أ ب ب أ ج د د ج هـ و هـ ...

(1) الموعد، نفسه 150/1

وبذلك فإن "طغولة نهد" و"أنت لي" هما نصبتاه من اعتناء بالمجرووات بمثلان مرحلة انتقالية في تحول الكتابة الشعرية عند نزار من فترة سيطرت فيها القصيدة العمودية إلى أخرى أصبحت تزايد فيها أهمية قصيدة التصيلة، مما يجد مبدأ التدرج الذي أمر به نزار في كل تجديد، بحيث لا يمكن الانتقال إلى شكل في جديد إلا بالانطلاق من الموروث الفني المشترك بين المبدع والمتلقي، لئتم بذلك أداء الوظيفتين معا وظيفة التجديد ووظيفة التواصل وهذا يختلف عن الطريقة الانقلابية التي نهجها أدونيس منذ "قصائد أولى" تجسيدا لرؤيته في تحييب أفق انتظار المتلقي وخلق حلقة قيمة الفنية الموروثة.

وسما يؤدي صحة ما ذهبنا إليه من أن المجرووات قد مثلت مرحلة وسطى في الانتقال التدرجي عند نزار من الشكل التقليدي (بأورانه النامة) إلى اشكل الجديد (المعتمد على التصيلة) أن مجرووات ديوان "أنت لي" (1950) جاءت مطبوعة بطابع التجريب الذي يلمسه في نजार المجروء إلى المهوك، بحيث قسم قصيدتين من هذا الورد، أولاها على مهوك الرجاء، هي قصيدة "تطير"، والثانية على مهوك المتقارب، هي قصيدة "حصر"، مع الإشارة إلى أن هذا الورد جاء في القصيدة الأولى معضودا بتعدد القافية كما يلمس في هذه الأبيات:

من نهوتني أم رجز

أم من جراحات الكرز

من انهزال الضخيل

وعرة التحيل

كنت وقال الله لي:

أدبث فيها معولي"

وهذا يمكن اعتباره تمهيدا للاتصال الحقيقي نحو نمذ القافية الذي ستجده قصيدة التصيلة بشكل واضح منذ ديوان قصائد.

وبهذا، فإن المجرووات قد حامت متجة لرؤية التواصلية في تجديد

(1) تطير، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1999.

الإيقاع عند برار من خلال جمعها بين خاصيتين تمثلان قطبي هذه الرؤية هما: محافظتهما علي الطابع العنائي للإيقاع، مما جعل قصيدة منها تجد مسيبتها معو العناء هي قصيدة "سر"⁽¹⁾ التي غناها عبد الهادي بلحاط -تجسيدها لمبدأ التدرج في التجديد بالانطلاق من موروث المتلقي قصد الوصول إلى الأشكال الجديدة، مما يؤهل القصيدة لأداء وظيفتين لا عسى لإحدهما عن الأخرى هما: وظيفة التجديد (تجديد الدوق العتي) ووظيفة التواصل

المبحث الثالث: انزياحات الوزن

تعرضنا في المبحث السابق إلى تأثير الأوران المستعملة عند برار برؤيته التواصلية التي تلتزم الحداثة فيما يتبع استمرار التواصل بين الشاعر والجمهور، حيث جاءت هذه الأوران في عمومها محافظة على المفهوم العنائي للإيقاع، رغم التحول الذي شهدته الكتابة الشعرية عند برار بالانتقال إلى قصيدة التصيلة والاهتمام الكبير بها منذ ديوان "قصائد" الذي صدر سنة 1956، وإن كان ذلك مسبقا بمحاولات متباعدة كان أولاها قصيدة تعيلية هي "اندفاع" التي ضمها ديوانه الأول "قالت لي السمراء".

ورأينا أن العنائية التي توفرها الأوران عند برار يركبها العند الكبير من قصائده المعاصرة التي أشرنا إلى بعضها على سبيل التمثيل، وإن كان من الواجب الإشارة إلى أن الأوران معضودة في هذه العنائية بعناصر أخرى سنعرض لأهمها في مبحث آخر.

وما نريد القيام به في هذا المبحث هو احتبار مدى صمود التجربة التي نوصفها إليها أمام ما سجله في شعر برار من انزياحات تلمس الوزن وهي انزياحات من المعتزض أن تسيء إلى عاتق وتطعمه بطابع التجريب الذي لجأ إليه بعض منظري الحداثة بهدف قلب معاهيم الإيقاع عند المتلقي، ليكون مقروءا، تتلفه العين أكثر مما تتلفه الأذن.

والانزياحات التي طرقتها الشاعر المعاصر على مستوى الوزن كثيرة⁽¹⁾ غير أننا نقتصر منها عند برار على ثلاثة هي: المرحج بين الأوزان والتعجيل والتقصيم والرحاف.

1 المرحج بين الأوزان.

يذهب كثير من الباحثين إلى أن ظاهرة المرحج بين الأوزان قد وجدت قبل الشعر المعاصر ومن ثم فإن سبيلها إلى أدونيس تعد فمرا على الحقيقة، لا يستهدف إلا تصحيح تجربة هذا الشاعر، فيما بعد تجاهلا أيضا لتجربة شاعر سابق هو أحمد ركي أبو شادي. يقول أحمد المعداوي موضحاً ذلك: "والعريب في أمر هؤلاء القاد [المنشعنين لأدونيس] ومعظمهم ممن أدرك أحمد ركي أبو شادي وتعرفوا على مجلة أبوللو أن أحدا منهم لم يشر إلى مشروع الرجل في المرحج بين البحور في القصيدة الواحدة مما كان يسميه في ذلك الوقت بالشعر الحر. كما لم يسيروا إلى ردود العمل التي أثارها ذلك المشروع لدى شباب الشعراء حيث أخذوا يكتبون على هديه قصائد أقرب ما تكون إلى الشعر الحديث"⁽²⁾.

والواقع أن الإشارة إلى أحمد ركي أبو شادي قد شكلت مرجعا لباحثين آخرين في هذا الموضوع، حيث أشار بعضهم إلى مرجع في بعض قصائده بين أربعة بحور هي الكامل والبسيط والقصيف والمجنث⁽³⁾ غير أن الأمر ليس مقصوراً على هذا الشاعر بل يتجاوزه إلى غيره من شعراء أبوللو كالشربوبي وحبل شيوب، وهو يمثل ظاهرة ميرت العديد من موشحات هؤلاء الشعراء عامة، كما لاحظ سيد البحراوي⁽⁴⁾ وهذا الباحث نفسه يذهب إلى أن هذه الظاهرة أقدم حتى من شعراء

(1) ذكر سيد أحمد المعداوي ثلاثة هي المرحج بين البحور والبحور المركبة في القصيدة الحرة و"فصل" في حشو الحب (أزمة الحفاقة، ص 67 وما بعدها) غير أن محمد علي الرباوي أضاف إليها في الفصل الذي سماه بالانزياح العروضي (من باب القصيدة الحرة) عنصرًا رابعاً سماه متداخل الوحدات (التعجيل) (انظر العروض، الفصل الأخير).

(2) أزمة الحفاقة، ص 68.

(3) لغة الشعر العربي الحديث، الدكتور السعيد الوردي، ص 177 - 178.

(4) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 107 - 109.

أبوللو، إذ سبقهم إليها مطران في أربعة من قصائده وعيد الرحمن شكري في قصيدتين وإيليا أبو ماضي في ثلاثة قصائد وشوقي في شعره المسرحي⁽¹⁾ كما أن من الباحثين من يعود بها إلى أبعد من ذلك فيربطها بظهور (الكاف وكد) الذي يقوم غالب على المرح بين بحرین يأتي الشطر الأول من كل بيت على وزن المجث دائم، أما الشطر الثاني فيكون شيئا محروء البحر⁽²⁾، كما لا يجب إغفال ما عرفه الموشع من حضور لهذه الظاهرة.

ورغم كل هذا، فإن قضية المزج بين البحور قد شكلت مجالا لتجريب عدد بعض الشعراء المعاصرين الذين رأوا فيها سبيلا للإفلات من الإيقاع الواحد للقصيدة وتمردا على مفهومه التقليدي. وهو ما سيوضحه سيد البحراوي رابط إياه بجانب التلقي، إذ يقول: "إذا كانت ظاهرة المرح بين الوزن ومجزوءاته تواسلا، من ناحية، مع إمكانيات الأشكال السابقة، ومن ناحية أخرى خروجها واضحا على الشكل التقليدي، ولكن في حدود لا تصدم ذوق المعاصرين السعي الذي تربي لمئات السنوات على الاستمتاع بموسيقى الشكل التقليدي، فإن انطاهرة الثانية، وهي المزج بين أكثر من وزن في القصيدة الواحدة تتعدت أكثر عن الشكل التقليدي وعن الذوق السعي التقليدي"⁽³⁾

ومن أبرز من طرق هذا الباب منهم ثلاثة من الشعراء الرواد هم: بدر شكر السياب وصلاح عبد الصبور وأدوبس، حيث جاءت نسب القصائد الممزوجة البحور موزعة عددهم على الشكل التالي:

الشاعر	عدد قصائده الممزوجة البحور	نسبتها إلى قصائد الديوان
السياب	18	8,57%
صلاح عبد الصبور	06	10,34%
أدوبس	37	9,56%

(1) نفسه، ص 147

(2) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 234 - 235

(3) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 146.

إذا قارنا هذا بما جاء عند نزار نجد الفرق كبيرا جدا، إذ لا يتجاوز عدد القصائد الممروجة البحور عنده سعة، وهو ما يمثل ستة ضعيعة من مجموع قصائده لا تتجاوز 1.17%، مما يجعل نزارا بجانب شعراء فضلوا عدم الاهتمام بالتجريب في هذا الجانب مثل محمد القيتوري وأمل دنقل⁽¹⁾، وإن كان من المعيد التنبه أيضا إلى أن اهتمام السياب وصلاح عبد الصبور بهذه الظاهرة لا يعني بحال السير في ركب أدونيس التجريبي كما سيأتي.

ثم إن هذه القصائد جاءت مورعة عند نزار كما يلي:

- مزج البسيط والرمل

- مزج المرجز ومجزوء الكامل

- مزج الخفيف والمتقارب والرمل

- مزج الرجز والكامل والرمل والمتقارب.

- مزج المرجز والكامل والرمل والبسيط.

- مزج الرجز والكامل والرمل والمتقارب والبسيط والحبب والسريع

والطويل والحفيف.

- مزج الرجز والسريع.

من بين هاته القصائد نبدو القصيدة السادسة أقرب إلى التجريب من حيث مرحها بين تسعة بحور، وهو ما لا نجد حتى عند صلاح عبد الصبور والسياب، إذ يبلغ أقصى قدر للبحور الممروجة في القصيدة الواحدة عند الأول خمسة وعند الثاني أربعة، وأكثر قصائدهما مرجا بين البحور تضم أقل من ذلك، على عكس ما نجده عند أدونيس الذي ضمت كثير من قصائده عددا كبيرا من البحور كقصيدة "مقدمة تاريخ ملوك الطوائف" التي مزج فيها بين ستة بحور هي الحفيف والمتدارك والرجز والرمل والسريع والكامل، وقصيدة "مرآة الطريق وتاريخ العصور" التي مزج فيها بين سبعة أوزان هي المتدارك والرجز والحبب والحفيف والسريع والرمل

(1) انظر على التوالي المروخ، ص 468 وفي البحث عن لؤلؤة المنعيل، د سيد البحراني، ص 54

والكامل.

والواقع أن الأمر عند زرار بعيد عما افترضناه فيه من تجريب. فالفصيلة التي تضم هذه البحور التسعة هي "كتاب الحب" (1970). وهي في حقيقتها أقرب إلى أن تكون مجموعة شعرية مكونة من اثنتين وخمسين مقطوعة، من كونها فصيلة واحدة مكونة من هذا العدد من المقاطع، حيث تبدو كل مقطوعة مستقلة عن غيرها وربما وقافية ومضمونا كما نجد في هذا النموذج

(6)

ما زلت تسألني عن عيد ميلادي
سجل لديك إذن... ما أنت تجهله
تاريخ حبك لي... تاريخ ميلادي

(7)

لو خرج المارد من قمقه
وقال لي لييك
دقيقة واحدة لديك [رجز]
تختار فيها كل ما تريد
من قطع الباقوت والمزمر
لاخترت هينيك ... بلا تردد⁽¹⁾

هذا فيما يخص "كتاب الحب" الذي يبدو احتمال التجريب فيه غير وارد كما يبا. أما القصائد الخمسة الأولى فهي الوحيدة التي يبدو المرجح بين البحور فيها شديد الوضوح، إذا استثنينا القصيدة الأخيرة التي تحتاج إلى وقفة خاصة غير أن ما يميز هذه القصائد هو أنها جاءت كلها ضمن ديوان "إضاءات" الذي ألّمه الشاعر في أواخر حياته وصدر بعد وفاته سنة (1998)، مما يعني أن تحريره المرجح بين البحور فيها لم تتم إلا بعد أكثر من خمسة عقود من الكتابة الشعرية مر فيها الشاعر بمراحل متعددة في تجديد هذه الكتابة. وهو ما يسهم استيعابا تاما مع رؤيته التواصلية

(1) كتاب المحب، الأعمال الكاملة، نزوان قياتي، 740/1

المبة على التدرج في تجديد القصيدة بهدف الوصول إلى تعبير الدوق العبي للمتنقي

كما أن هناك خاصية ثانية تتميز بها كل هذه القصائد هي أنها مقسمة إلى مقاطع يستغل كل مقطع منها ببحر كما نجد في هذا المودج من قصيدة "صوء الحضارة"

أريد أن أختصر النساء في واحد
بحيث لا يبقى على الأرض سوى
حضارة الأحرف أو حضارة الأزهار

...

سيأتي نهار... أنشيل ثياب البهاوة هني
لكي أتعلم من ياسمين يدبك
أصول الحول⁽¹⁾

إدعاء المقطع الأول على البحر والكافي على المتقارب، بروي موحد هو الراء وصرب موحد أيضا (معمول) الذي خسر في المقطع الثاني فتحول إلى (ممول). والواقع أن هذا الأسلوب الذي يهيم على المرج بين البحور عند برار لا يسيء في شيء إلى جانب العناية في شعره إذ أن كل مقطع يستغل بإيقاع بحر واحد لا يتعداه كما أن هذا الأسلوب قد عرف انتشارا واسعا قبل الشعر المعاصر، حيث ظهر مع الشكل المقطوعي وشكل موطا من أساطه⁽²⁾ وبظم عليه كثيرون كما رأينا سابقا، مما يدل على أن كل هؤلاء لم يحدوا به خروجا عن لطبع المعاني لشعر العربي ولعل هذه العناية بالذات هي التي فرضت هجته هذا الأسلوب عند الشعراء الرواد في مرجهم بين البحور⁽³⁾، فلم يخرج عنه صلاح عبد الصبور إلا في قصيدة واحدة هي "مذكرات الملك عجيب بن الحصب" التي تدور في أحد

(1) إغمامات، ص 75

(2) لقروضي، ص 386.

(3) نفسه، ص 468-470.

مقاطعها بحران هما الخب والطويل، كما يبدو من هذه الآيات.

"صوت حيران" [خبي]

هنا محاً ذاك العراء المقدما [طويل]

"صوت فرحان" [خبي]

لما عبس المحرون حتى تبسا [طويل]

"صوت ريان" [خبي]

فأنت هلال أُرهر اللون مشرق [طويل]

"صوت أسيان" [خبي]

وكان أبوك البدر يلمع في السما" [طويل]

إد يبدو المقطع عبارة عن مجموعة من الأصوات التي تتحدث على بحر الطويل، يقدم لها الشاعر جميعاً بتوطئة على الحب، مع الإشارة إلى أن ديوان صلاح لا يضم غير هذا النمودج، أما بقية قصائده الممروجة فقد اتبع فيها نظام المقاطع.

وهذا الأسلوب نفسه سار عليه السياب مع فارق ضئيل في عدد القصائد، حيث عثرنا في ديوانه على ثلاث قصائد تسير على غير هذا الأسلوب هي: "بور سعيد" و"في المغرب العربي" و"جيكور أمي" التي يسوق منها هذه الآيات:

نلك أمي، وإن أجتها كبجا

لاثما أزهارها والماء فيها والترابا

وبدفا بمقلتي أعشاشها والغابا

تلك أطيير العد الررقاء والعراء يعبر السطوحا

أو يثرون في بويب الجناحين كزهر يفتح الأموا

ها هنا هند الضحى كان اللقاء⁽¹⁾

فالمقطع مكون من ستة أبيات موزعة حسب أوزانها كما يلي:

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، 256/1.

(2) ديوان بدر شاكر السياب، 656/1.

- البيت الأول من القصيدة.

البيت الثاني من الرمل.

البيت الثالث من الرجز.

- البيت الرابع من الرمل.

- البيت الخامس من القصيدة.

- البيت السادس من الرمل.

ومع ذلك فإن هذا الأسلوب لا يمثل ظاهرة في شعره لقلة القصائد التي نظمت عليه في الديوان، حيث جاءت أكثر القصائد المحروجة بحور محافظة على نظام المقاطع.

ويعد أدونيس أبرز شاعر (من بين الشعراء الرواد) وجد في هذا الأسلوب الذي شمل كثيرا من قصائده مجالا واسعا للتجريب، إذ يصمم المقطع الواحد حده في كثير من الأحيان بحرين أو بحورا متعددة يتم الانتقال بينها بطريقة مفاجئة كما نجد في هذا المقطع الذي يمزج بين السريع والحب:

كانت يدي مغمرة

ولم أجد في أول المقبرة

ولم أجد في آخر المقبرة

غير الأطفال

كنوا وعد الأرض المحلى

كموا المد العالي والأمواج الحلى والشلل⁽¹⁾

فقد جاءت الأبيات الثلاثة الأولى على السريع وبغية الأبيات على الحب، ويصادفه من ذلك كثيرة منها قصيدة "الزمان الصغير" (368/1) التي مزج فيها بين المتدارك والحفيف، و"هذا هو اسمي" (268/2) التي مزج فيها بين أربعة بحور هي الحفيف والمتدارك والرجز والرمل، وقصيدة "امرأة ورجل" من كتاب "الزمان المكسور" (27/2) التي مزج فيها بين الرجز والكامل، وغيرها.

(1) امرأة الطريق وتاريخ العصور، الأعمال الكاملة، أدونيس، 208/2 - 209.

وإذا عدنا إلى نزار، فإننا نجد هذا الأسلوب في المرح بين البحور عائياً من ديوانه غيباً تاماً، حيث لم نعثر له إلا على نموذج هريد في بيت واحد من إحدى قصائده المتأخرة، وهو التالي:

إنني أعتبر العالم كله أنني
بما في ذلك للرجل!!
حاولت أسأل ما الأنوثة؟
ثم عدت عن السؤال⁽¹⁾

فهي البيت الأول تم الانتقال بشكل مفاجئ من الرمل إلى الكامل، إذ جاءت تعاضيله على الشكل التالي:

فاعلاتن فعلاتن متاعلن متاعلن متاعلن معو
أما البيت الثاني فهو كله من الكامل.

غير أن الأمر لا يتجاوز عند نزار هذا البيت في الديوان كله، إذ استثناه تبقى كل القصائد الممروجة البحور محترمة في هذا المرح لنظام المقاطع وهو ما يعي بشكل واضح بُعد الشاعر عن التجريب في هذا المجال ومحاظته على ضاية القصيدة من خلال المحافظة على وحدة الإيقاع في كل مقطع، إضافة إلى السية الضئيلة التي تمثلها القصائد الممروجة البحور عامة في ديوانه

تبقى قضية أخرى نلمس جانب المرح بين البحور عند نزار هي قضية الرجز والسريع وقد أشرنا إلى أن هناك قصيدة واحدة في الديوان تجسد هذه القضية هي: "مشورات فدائية على حفران إسرائيل"⁽²⁾ وإذا عدنا إلى هذه القصيدة نجدها مقسمة إلى سبعة وعشرين مقطعا حاء المقطع الأول والثاني والثالث منها على الرجز بأصرب هي "مستعملن" و"مفعولن" الذي قد يحين فتحول إلى "فمحولن"، والمقطع الرابع من السريع بأصرب (فاعلانن) ثم عاد الرجز في المقطع الخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر بالضميرين الرجزيين

(1) إضاءات، ص 109

(2) الأعمال الكاملة، 165/3

السابقين، ليعود السريع في المقطعين الثاني عشر والرابع عشر متحللاً المقاطع
الرجعية التي تستأثر ببقية القصيدة.

وبذلك فإن الأمر عند نزار هو أبعد ما يكون عن تداخل البحرين، إذ لا يعدو
كونه مرجاً بينهما ياتباع نظام المقاطع كما يتضح من هذا المودج:

لقد سرقتم وطناً
فصعق العالم للمعامرة
صاдрتم الألوف من بيوتنا
وبعثتم الألوف من أطعانا
فصعق العالم للمعامرة
سرقتم الرهت من الكنائس
سرقتم المسيح من منزله في الناصرة
فصعق العالم للمعامرة
وتتصبون مأتما
إذا غططنا طائفة

• • • •

تذكروا

تذكروا دائماً

بأن أمريكا على شأنها

ليست هي الله العزيز القدير

وأن أمريكا على بأسها

لن تمنع الطيور من أن تطير

قد تقتل الكبير مارودة

صغيرة في يد طفل صغير⁽¹⁾

حيث المقطع الأول من الرجز والثاني من السريع، إضافة إلى أن الانتقال من

(1) مشروبات فدائية على جدران إسرائيل، الأعمال الكاملة، نزار خاني، 180/3 181

مقطع إلى مقطع لا يحمل تحولا كبيرا في الإيقاع، إذ ليس هناك اختلاف بينهما إلا في الضرب (مستعمل في الرجز، وفاعل وفاعلان في السريع)، مما يجعل هناك تقريبا كبيرا في إيقاع البحرين يسمح بالجمع بينهما في القصيدة الحرة خاصة، التي أصبح تنوع الأضرب فيها أمرا مألوفا. ولعل هذا التقارب هو الذي دفع بعض العروضيين قديما إلى نفي اعتبار "مفعولات" السريعة (والمسرحة) أصلا، حيث يقول الجوهري: "وأما مفعولات فليس بجزء صحيح على ما يقوله الخليل، وإنما هو منقول من "مستعمل" معروق الوزن، لأنه لو كان جزءا صحيحا لتركب من معرده بحر كما تركب من سائر الأجزاء"⁽¹⁾.

وقد سمح هذا لبعض الشعراء المعاصرين بإدخال ضرب السريع (فاعلان أو فاعلان) في سياق الرجز في سادج قلعة من شعرهم كما فعل السياب في قصيدة واحدة هي "المخى".

[مستعمل]	يا جثة على الثرى مستلقية
[مفعولات]	الدود فيها موجة من الذهب والحرير
[فاعل]	بغداد كاهوس: ردى فاسد
[فاعل]	يجرحه الراقدة
[فاعل]	ساعاته الأيام، أيامه الأعوام والعام يز
[فاعل]	العام جرح دهر في الضمير ⁽²⁾

حيث يبدو تناوب ضربي السريع (فاعل - فاعلان) مع الضربين الرجزيين (مستعمل - مفعولات).

والواقع أنه التقارب بين البحرين يلغ حدا تتداخل فيه بعض أوزانهما⁽³⁾، بحيث يمكن سنة القصيدة إلى كليهما، كما نجد عدد نزار في هذا المقطع:

عصبيه كما تشاء

(1) عروض الورقة، لأبي نصر الجوهري، ص 11.

(2) المخى، ديوان بدر شاكر السياب 449/1 - 450.

(3) انظر حول قصته تتداخل الأوزان العروض، ص 186.

واجرح أحاسيسي كما تشاء

حطم أواني الزهر والمرايا

هدد بحب امرأة سوايا

فكل ما تفعله سواء

وكل ما تقوله سواء

فأنت كالأطفال يا حبيبي

نحبهم مهما لنا أساوراً⁽¹⁾

فاضرب هذا المقطع كلها جاءت على "فعلول"، وهو تعبير يحتمله البحران معاً، حيث يمكن اعتباره قطعاً لمستعملين أو كسماً لمفعولات. أما الحشو فقد صرح المروضيون بأن السريع يجوز فيه ما يجوز في الرجز⁽²⁾

ورغم هذا التداخل الذي يجعل اجتماع البحرين في القصيدة غير مؤثر في وحدة إيقاعها، فإن مراراً قد تحاشى الجمع بين "فاعول" و"فاعولان" الحاصتين بالسريع وبين اضرب الرجز (مستعمل - مستعملان، ٠) في مقطع واحد، فلم يشر له في الديوان كله إلا على نموذج واحد في "كتاب الحب" هو التالي:

مازلت يا مسافرة

مازلت بعد السنة العاشرة

مرروحة

كالرمح في الخاصرة⁽³⁾

فقد جاء البيت الأول على الرجز يضرب (مستعمل) والثاني والثالث على السريع يضرب (فاعول) وهو تداخل لم يشر له على مثل في الديوان.

وبدلت فإن قضية الرجز والسريع لا تمثل عائقاً أمام غاية الإيقاع عند مرار، لأسباب ثلاثة عرضنا لها هنا: أولها اقتصادها على قصيدة واحدة في الديوان هذا

(1) اغضب، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 520/1

(2) الوافي في المروض والقوافي، ص 142 - 143، والمقد الفريد، 467/5.

(3) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 763/1

فيها المرج بين البحرين واضحا، وثانيها هو اعتماد هذا المرج على نظام المقاطع الذي خضعت له كل القصائد الممروجة المحور عند، وثالثها هو التقارب الإيقاعي الموجود بين البحرين في كل الأحوال، الذي يؤدي في بعض الأحيان إلى صعوبة التمييز بينهما

....

ومن الأساليب التي لجأ إليها الشعراء أيضا في توحيد إيقاع القصيدة 'المرج بين وريين لبحر واحد. وهذا الأسلوب وقفا له على اثني عشرة قصيدة عند نزار، خمسة منها نظم البحر ومجروته، حيث مرج بين الحب التام ومجروته في قصيدتين وريين الرحر ومجروته وريين المتقارب ومجروته وريين الكامل ومجروته في قصيدة واحدة لكل بحر.

ويجب الإشارة إلى أن هذا الأسلوب لا يسيء في شيء إلى غائية القصيدة لمجموعة من الاعتبارات أهمها:

- أنه يحافظ على وحدتها الإيقاعية، بحيث لا يقع التوزيع إلا داخل البحر الواحد.

- أن قضية المرج بين أوران البحر الواحد عامة ليست غريبة عن الشعر العربي، إذ عرفت انتشارا في الجاهلية والمصر الأموي⁽¹⁾

- أن كثيرا من القصائد المعاصرة يحضر فيها المرج بين البحر ومجروته، ومنها أكثر أغاني الشاعر أحمد رامي التي مزج فيها بين الرمل ومجروته، و"قصيدة الحزن" لبراز، التي هناها كاظم الساهر، التي مرج فيها بين الحب التام ومجروته أن هذا الأسلوب لم يلتصق إليه شعراء التجريب مثل أدونيس، بحيث لم يجد فيه مجالاً للثورة على مفهوم الإيقاع كما فعل مثلاً في المزج بين البحور المتعددة.

وإذا نظرنا إلى هذا الأسلوب من الراوية الرمزية نجد بأن ظهوره عند نزار لم يبدأ إلا مع ديوان قصائد (1956) الذي ضم قصيدتين من هذا النوع مرج في الأولى

(1) المروض، ص 264.

بين الكامل الدم ومجروته¹ ومرح في الثانية بين المتقارب ومجروته² وقد سبق هذه التجربة مرحلة مال فيها الشاعر ميلا واصحا إلى المجزوءات في ديواني "طعمولة بهد" (1948) و"أنت لي" (1950). وهو الأمر الذي يؤكد مبدأ التدرج الذي اعتمده نزار في تجديد الإيقاع، انسجاما مع رؤيته التواصلية، حيث إن مرحلة "قصائد" تمثل مرحلة انتقال حقيقي نحو التحلي عن تساوي الأبيات الذي يحمل ملامحه المرح بين البحر ومجروته، مما يجعلها مرحلة أكثر تقدما نحو تجديد الإيقاع، مهد لها تشكيل المجزوءات في "طعمولة بهد" و"أنت لي"، وبالمرح بين الأوزان الثامة للبحر الواحد في "قالت لي السمراء" (1944)، كما نجد في قصيدة "البحي" (80/1) و"مكابرة" (22/1) و"مساء" (48،1) وغيرها.

والنتيجة التي نحرج بها من قضية المرح بين الأوزان عند نزار هي أنها جاءت مستجيبة لرؤيته التواصلية في تجديد الإيقاع، ودلت لتميزها بمجموعة من الخصائص أهمها:

- قلة القصائد التي تمثل هذا الاتجاه في الديوان، حيث إن المرح بين البحور لا يمثل إلا نسبة 1.17%.

- حضورها لنظم المقاطع بما يسمح بعدم اضطراب الإيقاع داخل المقطع الواحد، مما يجعل هذا الأسلوب هذه أبعد عن التجريب الذي مارسه أدونيس، وأكثر محافظة، من ثم، على مفهوم الإيقاع.

- احترامها لمبدأ التدرج في التجديد حفاظا على إقامة التواصل مع المتلقي، إذ بدأ الأرياح في هذا المجال بما يتسم إلى الثقافة المشتركة بين الشاعر والجمهور، وهو المرح بين الأوزان الثامة للبحر الواحد³ في "قالت لي السمراء" (1944) ثم الانتقال إلى المرح بين البحر ومجروته بداية بديوان "قصائد" (1956) والانتهاء بالمرح بين عدة بحور في ديوان الشاعر الأخير "إصداوات" (1998).

(1) فصيدة ساهي البريد الأعمال الكاملة، 289/1.

(2) قصيدة أمي، ص 354/1.

(3) المروض، ص 254.

2 - التفعيلة المقحمة

سمحت التجربة الشعرية الجديدة للشاعر بتوسيع مجال حريته في التعامل مع الأوزان وارتكاب مجموعة من الأخطاء التي من شأنها أن تصيبها بشيء من الاضطراب وقد سبق لنا الحديث عن شكل من أشكال هذه الأخطاء هو العجز بين الأوزان، ونحاول فيما يلي شكلاً آخر قريباً منه هو ما يمكن تسميته بالتفعيلة المقحمة التي يمكن تعريفها بأنها "تفعيلة دخيلة على التفعيلات الأصلية للبيت تنقسمها منه كلمتان بحيث يؤدي عدم الوقوف عليها إلى الانتقال إلى وزن آخر أو إلى اضطراب في وزن البيت"، ويمثل لها بهذه الآيات من شعر مرار

فهي جناح مرضى القلب يا حبيتي

يصادرون الحب والأشواق والرسائل السريّة"

فالبيت من الرجز، جاءت تعاقبه على الشكل التالي

متعل متعل متعل متعل متعل متعل متعل متعل

والشاهد فيه هو مجيء الوزن المجموع (معو) مفحماً في سياق تعاقب الرجز والحال أن عدم الوقوف على هذه التفعيلة يقلل ما بعدها إلى وزن مضطرب تنوب فيه تعاقب الرجز مع "الهرج"، حيث يصبح تعاقبات البيت:

متعل متعل متعل متعل متعل متعل متعل متعل

وقد يؤدي عدم الوقوف عليها إلى الانتقال إلى وزن آخر مبدع من أوزان الشعر العربي، فتوهم القارئ بأنها مرج بين بحرين، كما وقع لمحمد حماسة عبد الطيف عند تعيقه على بعض أبيات صلاح عبد الصبور التي ضمنها قصيدة "أحيث" وهي

لا، لا تنطق الكلمة

دعها بجوف الصدر مبهمة

دعها مغمصة على الحلق

دعها ممرقة على الشف

(١) يوميات مرضى صرع من الكتابة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 271/2

دعها مقطعة الأوصال عرمية⁽¹⁾

فالمقطع من الكامل الذي ريد في مطلعته سبب خفيف (لا). والشاهد فيه هو البيت الأخير الذي اعتبره الباحث "انزلاقاً" من الكامل إلى البسيط، ثم أصاب معلماً في الهامش، "لا نتوقع من شاعر مثل صلاح عبد الصبور أن يكون حلقه بين هذه التفعيلات عن عجز وعدم دقة حسن موسيقي، لأنه مقتدر على نظم الشعر من البحور التقليدية، ولكن هذا، في رأيي، متعمد منه لإحداث ديبية في نفس المتنقي من جانب، ولتأكيد التمرد على القوالب التقليدية من جانب آخر"⁽²⁾ والواقع أن الأمر لا يتعلق "بانزلاقاً" إلى البسيط كما رآه الباحث، بل هو إقحام (فعل) في سياق الكامل حيث جاءت تفاعيل هذا البيت كالتالي:

متفاعلي فعل متفاعلي فعلن (مع إضمار متفاعلي).

وما أشربا إليه ما هو نفسه ما وقف عليه مجموعة من الباحثين، منهم مصطفى الشليح في ما سماه خروج النقص عن العروغ الذي "يقوم على اقتطاع عجائي لسوة من بوى الوحدة الإيقاعية من الحشو كما هو الأمر عند كثير من الشعراء المعاصرة"⁽³⁾، كما وقف عليه محمد علي الرباوي وسماه بالعلة حشواً⁽⁴⁾.

فالواضح أن هذين الموقفين يتفقان على اعتبار ما سمي به بالتفعيلة المقحمة مشتقة من التفعيلة الأصلية عن طريق العلة. وهي تدور عموماً حول ما سماه محمد علي الرباوي بالعلة حشواً.

والواقع أن ما وقفنا عليه عند نزار بضم هذا التصور ويضيف إليه جرءاً ثانياً، (د تنقسم هذه التفعيلة إلى قسمين):

- تفعيلة مشتقة من التفعيلة الأصلية بالعلة أو بالرحاب.

- تفعيلة دخيلة غير مشتقة من التفعيلة الأصلية.

(1) أحبك، ديوان صلاح عبد الصبور، 144/1

(2) المجنة في الشعر العربي، الدكتور محمد حمادة عبد اللطيف، ص 198

(3) في بلاغة التفعيلة العمريّة، الدكتور مصطفى الشليح، ص 201

(4) العروغ، ص 365.

فالقسم الأول يشمل عند نزله ما يلي:

- فعلن في حشو الكامل.

- فاعلن وفعلن في حشو الرجز.

- فعلن في حشو الرجز.

- فعو في حشو الرجز.

- فعلاتن في حشو المتغارب.

أما القسم الثاني فيشمل عنده تعيلتين هما:

- فعو في حشو الكامل.

- متفاعلن في حشو الرجز.

1 - والواقع أن هذا القسم الأخير لم نعثر له على أكثر من ثلاثة نماذج في

الديوان، حيث وردت "فعو" في حشو الكامل في موضعين كلاهما ضمن كاملته

"قصيدة بلقيس" (1982) وهما:

أ) قتلوك في بيروت مثل أي غزالة

من بعدما قتلوا الكلام⁽¹⁾

ب) والشعر يسأل عن قصيدته

التي لم تكتمل كلماتها

ولا أحد يجيب على السؤال⁽²⁾

فقد جاءت تفاعيل النموذج الأول على الشكل التالي:

متفاعلن مستعملن فعو متفاعلن مستعملن متفاعلان.

أما في النموذج الثاني فقد جاءت على الشكل التالي

مستعملن متفاعلن متفاعلن مستعملن متفاعلن فعو متفاعلن متفاعلان.

حيث جاءت "فعو" مقحمة في حشو كلا البيتين لتتقلهما معا إلى الوافر

ليصبح تقطيع البيت الأول في حالة عدم الوقوف عليها:

(1) قصيدة بلقيس، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 26/4.

(2) نفسه، 54/4.

متفاعل مستعمل متفاعل متاعل متفاعل متعول.

وينطبق هذا على البيت الثاني أيضا

والذي يبدو أن سبب إفحام هذه التعميلة في سياق الكامل هو أن الشاعر عامل هنا تعميلة هذا البحر معاملة "مستعمل" الرجعية التي تمثل وجهها من أوجه "متفاعل" (عند الإضممار) والتي يجوز حذوها وخبثها لتصير "فعول" التي كثر استعمالها في الشعر المعاصر ضربا وحشوا.

وما يبرّجح عدنا هذا الاحتمال أن الشاعر عامل البحر أيضا معاملة الكامل، إذ جاءت تعميلة هذا الأخير مقحمة في حشو البحر في نموذج وحيد بضمه ديوان "قصائد منصوب عليها" (1986) هو:

لا...

ليس هذا الوطن المصروع من عشرين كانتونا

ومن عشرين دكانا

ومن عشرين صرافا

وحلاقا

وشرطيا

وطبالا وراقصا

يسمى وطني الكبير⁽¹⁾

هذا البيت جاءت تفاعله الخمس عشرة منتظمة كما يلي:

متفاعل متعول متفاعل متعول متفاعل متعول متفاعل متعول

متفاعل متعول متعول متعول متفاعل متعول متعول

حيث أفحمت فيها تعميلة الكامل التي لا يمكن إرالتها إلا بتسكين التاء من (راقصه) دون الوقوف عليها حتى تستوي التعميلة رجعية، مما قد يبرّجح التفسير الذي ذهبنا إليه من ربط الشاعر في هذه المرحلة بين البحر والكامل. لكن الأهم من كل هذا هو أنه ليس لمرار نموذج آخر غير الذي ذكرناه، إذ لم يعد إلى هذا الأمر

(1) قرص الأسرى، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 52/6

ولا إلى إقحام "فعو" في حشو الكامل في دواومه التالية، مما يجمع هذه الظاهرة لا تتجاوز ثلاثة نماذج مورعة بين ديوانين هما: "قصيدة بلقيس" (1982) و"قصائد معصوب عليها" (1986). ويبقى النوع المهيمن من التعجيل المقحمة هي تلك المشتقة من التفعيلة الأصلية للبيت.

2 1 فعو في حشو الرجز هي أكثر التعجيل المقحمة استعمالاً عند نزراء، إذ وردت في حوالي ثلاثة وعشرين موضعاً بسية تصل إلى 46% من مجموع كل التعجيل المقحمة عنده وهي مشتقة من "مستعمل" بالحدود والحين⁽¹⁾ ومن نماذج الكثيرة التي تشعلها هذه التفعيلة مورد هذه الآيات.

ستطر القطاز

مكسورة - مند أنيا - ساعة للزمان

والوقت لا يمر

والثواني ما لها سيفان⁽²⁾

الشاهد في البيت الأخير الذي جاءت تعجيله على الشكل التالي

مستعمل مستعمل فعو مستعمل معقول.

حيث تنقل التفعيلة المقحمة ما البيت إلى الهرج، كما أشرنا سابقاً. وهي ظاهرة شائعة عند الشعراء المعاصرين في مصر خاصة⁽³⁾، إذ وردت عند صلاح عبد الصبور مثلاً في أربعين موضعاً من ديوانه بسية تفوق 67% من مجموع التعجيل المقحمة عنده، ومن نماذجها:

السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت⁽⁴⁾

وتقطع البيت مستعمل فعو مستعمل مستعمل

ومثما رأينا عند نزراء، فإن هذه التفعيلة تنقل البيت إلى نهج أيضاً فيصبح

(1) بحيث يمكن أن نلاحظ بها بعض التي وردت في موضع واحد في الديوان

(2) بانتظار غردو، الأعمال الكاملة، برار قباني، 291/3.

(3) العروض، ص 480.

(4) رحله في الليل، ديوان صلاح عبد الصبور، 11.1

تقطيعه: مستعملن متعاملن متعاملن معو.

كما حضرت عند السياب في مثل قوله من قصيدة "أمام باب الله":

نحن نهيم في حلقائق الوجوه. آه

من عالم يرى زنايق الماء على المياه

ولا يرى المحار في المقرآن⁽¹⁾

فقد جاءت تعاميل البيت الثاني على الشكل التالي

مستعملن متعاملن معو مستعملن معو.

والى جانب شبروع هذه الظاهرة في الشعر المعاصر، فهي شائعة أيضا في

الموشحات الأندلسية⁽²⁾ وعند الشعراء الرومانسيين المغاربة خاصة⁽³⁾

2.2. فعلن في حشو الكامل تحت المرتبة الثانية في ترتيب التعاميل

المقحمة عند مرار فقد وردت في أحد عشر موضعا من الديوان، وهي مشتقة من

تعميلة الكامل الأصلية عن طريق الحذف. إذا وجدت في سياق تعاميل كاملية مضجرة

ذات ضرب أحد قد توهم بالانتقال إلى البسيط كما مر بنا في تعليق محمد حماسة

عبد اللطيف على أحد أبيات صلاح عبد الصبور⁽⁴⁾ غير أن هذه ليست قاعدة، إذ قد

تنقل البيت إلى وزن آخر غير البسيط كما في هذا السموذج لمرار:

لغني بلا لغة

وهذا العصر يرفض ما يقول العاشقون

ويرفض ما يقول الأنبياء

ويرفض ما تبقى

من سلاسل الغرام⁽⁵⁾

تقطيع هذا البيت: متعاملن متعاملن مستعملن متعاملن متعاملن فعلن متعاملن

(1) أمام باب الله، ديوان بدر شاكر السياب، 139/1.

(2) العروض، ص 136.

(3) في بلاغة القصيدة المغربية، مصطفى الشليح، ص 201 - 204.

(4) الجملة في الشعر العربي، ص 198.

(5) الحب في غرفة التحدير، الأعمال الكاملة، مرار غلبي، 62/5.

مستعملين فعلن متاعلن مستعملن مستعملاتن.

ويبدو إفعال "فعلن" الحذاء من "متاعلن" مرتين في هذا البيت، وهي صورة بادرة عند برار، إذ شغلت هذه التعميلة مطلعي الطرين الثالث والرابع من البيت (د وير - * وير) معاً عند يوهيم بالوقوف على (العاشقون) و(الآباء)، لينقسم البيت إلى ثلاثة أبيات يتم الانتقال في البيت الثاني والثالث منها إلى الزاوية بحيث يصبح تقطيعه على الشكل التالي:

متاعلن متاعلن مستعملن متاعلن مستعملاتن

مفاعلتن مفاعيلن فعولن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن فعولن

والواقع أن تأثير هذه التعميلة على بيتين متوالين هو أقصى ما عثرنا عليه عند برار. وهي حالة بادرة، إذ يقتصر تأثيرها في الغالب على إيقاع بيت واحد كما في قوله:

مايا مبدلة وطازجة كتماح الجبال

وعند تقاطع الحلحاح قد سالت دمايا⁽¹⁾

إفعال فعلن في مطلع السطر الثاني من البيت (ل وعنه) قد يوهيم بتقسيمه إلى بيتين ليصبح تقطيعه على الشكل التالي:

متاعلن متاعلن متاعلن مستعملاتن

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن فعولن.

2. 3. فاعلن في حشو الرجز هي، مثل سابقتها، مشتقة من الرجز بحرم "مستعملن" لتحول إلى "فاعلن". وقد صرح محمد علي الرباوي بأنها مميرة للشعر العربي المعاصر، بحيث ترتبط فيه ارتباطاً وثيقاً بالخروج عن قانون العروض العربي الذي مير هذا الشعر⁽²⁾ غير أننا لم نعث لها عند برار على سوى ثلاثة مصادح في الديوان منها:

(1) صورة خصوصية جداً من أرشفة السلسلة د، نفسه، 846/2

(2) العروض، ص 492.

إني رفضت القمع
والإيلس السياسي
والعكر المباحثي
والأنظمة الديمقراطية⁽¹⁾
تقطيع البيت:

مستمعلن مستعملن مستعملن فاعلن مستعملن مستعملن مستعملن
ووجود هذه التعميلة يحدث اضطراباً في إيقاع البيت، بحيث يؤدي إلى
تدخل عدة تعاميل، فيصبح تقطيع البيت السابق إذا وصلنا "فاعلن" بما بعدها
مستمعلن مستعملن مستعملن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن متفاعلاتن.
غير أنها ليست ذات تأثير يذكر عند نزار، حيث لا تكاد تتجاوز ثلاثة نماذج
في الديوان كله كما أسلفنا.

2. 4. فاعلاتن في حشو المتقارب: هي التعميلة المفحمة الوحيدة التي
احتملت زيادة على السياق الذي وردت فيه، فهي مشتقة من المتقارب بحرم
"فعلول" لتتحول إلى "فاعلاتن"، ولم نثر لها على أكثر من نموذجين في الديوان
منهما:

ولست أساور يوماً على مفتياتي
فأقدس مفتياتي هي الكلمات⁽²⁾

وتقطيع البيت: فعلول فعلول فعلول فاعلاتن فعلول فعلول فعلول فعلول
فعلول

ومن المعلوم أن زيادة حركة أو سبب خفيف أول "فعلول" يؤدي إلى نقل
المتقارب للمتدارك وهذا ما حصل في هذا النموذج بفعل إقحام "فاعلاتن"، إذ
أصبح بالإمكان قراءته على الشكل التالي:

فعلول فعلول فعلول فعلول فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

(1) تلك هي الجريمة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 326/6

(2) تنويعات نزارية على مقام العشق، نزار قباني، ص 100

غير أن السياق الذي وردت فيه هذه الصيغة في هذا البيت يجعل سبب هذه القراءة، حيث يتح لنا نحس ورقة على "مقتاتي" التي تضم التعميلة المقحمة، تستمر التعاضيل بعدها سليمة على المتقارب وهذا الأمر يصح تطبيقه على المودج الثاني الذي وردت فيه هذه الصيغة عند نزار، وهو

فمنذ زمان بعيد

نحلبُ عن ممتلكاتي جميعاً⁽¹⁾

إذ أن تحقيق ورقة على "ممتلكاتي" التي تضم "فعلات" يسمح باستمرار تعمية المتقارب بعدها بشكل سليم. وهو ما يجعل هذه التعميلة أيضاً غير ذات تأثير في إيقاع البيت عند نزار، إضافة إلى قلها في ديوانه، إذ لا تتجاوز هذين المودجين.

والنتيجة التي نحصل إليها إذن هي أن التعميلة المقحمة عند نزار، بالرغم من كونها تمثل خرقاً واضحاً لانتظام الإيقاع، فإنها في الوقت نفسه لا تؤثر تأثيراً يذكر على عافية هذا الإيقاع منه، وذلك لعدة أسباب أهمها - أنها لا ترقى، من حيث الكم، إلى مستوى الظاهرة، بحيث لا تكاد تتجاوز خمسين بيتاً في الديوان كله.

· أنها تشمل في الغالب تعاضيل مشتقة من التعاضيل الأصلية للبيت، بحيث لا تعدو نقل ما أجاره المروصيون في الصرب أو المطلع إلى الحشو - أن تأثيرها في حل الأحوال لا يتجاوز البيت الواحد لتعرض العافية بعد ذلك العودة إلى التعميلة الأصلية للقافية، مما يجعلها بعيدة عن المرح بين البحور - أن من هذه التعاضيل ما يسهل تلمس ملامحه في البيت، فلا يقف إلى ورن آخر (فعولن في الرمل وفعلاتن في المتقارب) بسبب استجابة الشاعر لشروط العناية والإشاد محس "فاعلاتن" في الرمل وتحقيق الوقفة في المتقارب

3 - الزحاف

عد العروصيون الزحاف في الأوزان خروجاً عن المعمار قد يؤدي بها إلى الاعتدال كما قد يؤدي إلى الاضطراب. فقال صاحب العمدة: "ومن الزحاف ما هو أحف من التمام وأحسن، كالذي يستحسن في الجارية من النصف البدن واعتدال القدم (١)، ومنه قبيح مردود ولا تقبل العس عليه، كقبح الحلق واختلاف الأجزاء في الدس وسوء التركيب"^(٢) ولما كان الزحاف القائم في إنجاز الشعراء بدور غداً حول حذف الساكن أو نكس المتحرك^(٣)، فقد بين حارم القرطاجي المواضع التي يحسن فيها، بحيث يؤدي إلى اعتدال السواكن باقترابها من نية الثلث: "وما اختلف من أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كثرة وتوحرراً وما اختلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسبابة. والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ديث الحذف الإجماع بها اعتدل"^(٤)

وقد سبق لنا تلمس هذه الوظيفة التي يقوم بها الزحاف عند ترار من حلال النظر في البحور التي تحتل الصدارة هذه خاصية، وهي الرجز والرمل والمتقارب والكمال. فلاحظ أن الزحاف الذي يصيب هذه البحور هو الذي يؤدي في الغالب إلى اعتدالها باعتدال سبة السواكن فيها وهو: الحجب أو الطي في الرجز والحبس أو الكف في الرمل والفض في المتقارب والإصهار في الكمال. وهذه كلها زحافات حكم العروصيون يحسها في هذه البحور^(٥) ولعل ذلك راجع إلى ما قد تؤدي إليه من اعتدال الوزن.

غير أن من الزحاف أيضاً زحافاً قبيحاً عد العروصيين، وهو في الغالب ما يؤدي إلى عدم اعتدال الوزن، سواء بكثرة الحركات أو كثرة السواكن، كما أشار حارم في قوله السبق، أو تعاوب طول الأبيات إذ "لا يمكن اختلاف لأبيات في

(١) العمدة لابن رشيق، 275/1 - 276.

(٢) العروص، ص 200.

(٣) صهاج البلغاء، ص 267.

(٤) انظر المعجم الفريد للصفحات 457 - 461 - 464 - 476.

الطول والقصر^(١) أو بتوالي أربع حركات فيما يعرف بالعاصمة الكبرى. فمما يدخل في الوعي الأولي كليهما ذلك الرخاف الذي يجعل بما معناه ابن منان^(٢) "التناسب في المقدار" الذي من أجله كان الحليل بن أحمد يستحسن بعض الرخاف في الشعر إذا قل، وإذا كثر قبح عنده^(٣)، ومنه "الرخاف المردوح كنه"^(٤)، كالحيل في الرحر والسريع والحول في الكامل والشكل في الرمل^(٥)، ومنه أيضا كثرة الحرم، حيث ذكر الأحفش أن "ما راد عن الحرم في الحرم فهو شاذ، وقبحه على قدر زيادته"^(٦) ويمكن أن يضيف إليه الحرم أيضا، وإن كان صاحب العمدة قد عابه كلية، إذ قال مشيرا إليه وإلى الثرم: "وهذان عيان لذلك التسمية فيهما على قبحهما، لأن الحرم في الألف والثرم في الهم"^(٧)

ودون التعرض إلى التفاصيل المتعلقة بمدى انسجام هذه الأراء مع الإجماع الشعري الذي شهد حضورا كبيرا لنوع من هذا الرخاف، على الأقل، هو الحرم^(٨)، فإننا نقرر أن برارا قد أعرض عنه إعرافا تاما، فلم يعثر له في الديوان إلا على معدود بيتين للحرم ضمن "أوراق إسبانية" هو قوله:

فلامسكو

فلامسكو

وتستيقظ الحانة الغافية^(٩)

حيث ضبط الشاعر الحرف الأول من هذا البيت بالسكون. وبما أن العربية لا تبدأ بالسكون، فإن من الواجب في تفتيح العروض تحريك هذه الهماء من (فلامسكو)

(١) سر المصاحبة، لابن منان الشافعي، ص 192.

(٢) نفسه، ص 192 - 193.

(٣) منهاج البلاغ، ص 264.

(٤) المعقد الفريد 457/5 - 461 - 464 - 467.

(٥) كتاب القوامي لأبي يعلى النوحى، تحقيق دكتور عومي عبد الرؤوف، ص 89.

(٦) العمدة، 277/1.

(٧) العروض، ص 216.

(٨) أوراق إسبانية، الأعمال الكاملة، 562/1.

الأولى لتصبح تفاعيل البيت بعد ذلك:

ف فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

إذ جاء بيت المتقارب معطوفاً بمعطع قصير نقله كله إلى المتدارك. لكن الذي يحصل أثناء إنشاء هذا البيت هو غير ذلك تماماً، حيث يتم تحقيق سكون حفيف على الغاء، بفعل موقعه في بداية الكلام، ليصبح هذا الحرف شبه مهملاً، فتستمر بعد ذلك تفعيلة المتقارب سليمة. ولعل هذا هو ما دعا الشاعر إلى صبطه بالسكون، إذ لو فتحه، كما يفرض العروض، لتطلب ذلك تحقيقه تحقيقاً كاملاً في المعلن، مما كان من شأنه أن ينقل البيت فعلاً إلى المتدارك لكن الشاعر عمد إلى إخفائه بالسكون، ليكون هذا البيت الوحيد دليلاً على احترام برار لقواعد العروض في هذا الجانب، بحيث بدت كل الأوزان عنه واضحة العلامة، لغياب هذا النوع من الرخاف غياباً كاملاً من شعره، عكس أدونيس الذي يكثر عنه كثرة مدته

أما النوع الثالث من الرخاف الفحيح، وهو الرخاف الذي يؤدي إلى شوه الفاصلة الكبرى، فقد سمي العروضيون إلى معه، لما قد يؤدي إليه من ضعف في الإيقاع بسبب غياب السكات⁽¹⁾، فأحدثوا لذلك باب المعاقبة، حيث معوا شوه هذه الفاصلة بمع سقوط ساكني السبين المتقابلين، قال الجوهري: "ومعنى المعاقبة أن ي حذف ساكني سبب اثبات ساكني سبب بليه. ويجوز ثباتهما، ولا يجوز حذفهما معاً، لأنه يحصل بين الحرايين الفاصلة الكبرى... هذه علة المعاقبة في كل موضع إلا في الكامل"⁽²⁾، وذلك لأن الإيقاع قائم على اثبات السواكن بين المحركات، حيث قال حارم: "وجعلوا الاعتماد على السواكن وحفظ نظام الوزن بثنائها أثناء متحركاته (.) بمرلة الأوتاد التي تحفظ وضع الحياء وتمسك جوانبه إذا تلومي ذلك في مظان تلافيه طاب الكلام واعتدل"⁽³⁾

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، أحمد بسام سامي، ص 60.

(2) العروض، ص 84.

(3) عروض الورقة، ص 17.

(4) منهاج الجمال، ص 251.

ومن أشهر أصناف هذا الرخاف ما يحصل من خجل "مستعمل" لتحويل إلى "فعلش" ولا شك في أن ما تنحى هذه التعميلة من ابتعاد عن الإيقاع بسبب توالي الحركات دون ساكن، كما أشرنا، قد جعلها مزمكاً للتجريب الإيقاعي في الشعر المعاصر عند أدونيس خاصة، حيث أحصى له ما لا يقل عن عشرة ومائة حالة؛ إذ لا تكاد تحلو منها قصيدة رجزية. وهذا إذا قورن بالسياق الذي عايت عنده غياناً تاماً يبدو المرق واضحاً جداً فمن المماذج التي تحضر فيها هذه التعميلة عند أدونيس.

تحصب الأكوحة الرائحة التي نحس مثلما التي نحس معنا

فيبقى خَلّ بصري عليك، خَلّ بصري

فيبقى مثّ، فيبقى مثّ

فيبقى تدث لحظة انبعاثك الجديد

صار شبه الرماد صار قُروراً⁽¹⁾

فهذا السودج وحده يضم خمس فواصل كبرى، حيث يعطى التقطيع التالي:

مفعول مفعول مفعول مفعول مفعول مفعول مفعول

مفعول فعلش مفعول مفعول

مفعول مفعول

مفعول مفعول مفعول مفعول مفعول مفعول.

وقد لاحظ محمد علي الرباوي أن ما يميز هذه الفاصلة في الشعر العربي قديمه وحديثه هو ميل الشاعر إلى تحقيق سكتة بعد الحركة الأولى من الفاصلة لتكون عوصاً عن السكون المحدوف منها، ليكون المتحقق على مستوى الإشاد هو العلي وليس العيل⁽²⁾ والواقع أن هذا حاضر في كل العواصل الكبرى التي يصممها السودج الذي أوردها لأدونيس، إذ وقعت كل الحركات الأولى لهذه العواصل في أواخر الكلمات مما يتيح تحقيق سكتة تستأنف بعدها فاصلة صغرى في (نحس معنا

(1) البحث والرماد الأعمال الكاملة، أدونيس، 169/1

(2) العروض، ص 494، 495.

- حل بصري - صار شه - صار شررا - فالحركات الأولى للعواصل الكبرى هنا هي الواقعة على السين واللام والراء على التوالي، وكلها أواخر كلمات يصبح السكت عليها.

وعلى الرغم من هذه الإمكانية التي يتيحها الإنشاد من إخماء حل "مستعملين" بالاختصار على طيها، فإن نزارا قد فصل الإعراض عن العاصلة الكبرى بشكل كامل، وفاء لحصاه على مفهوم الإيقاع القائم على التوالي المتظم للحركات والسواكن، فلم يعتبر له إلا على نموذج ضمن قصيدة "يوميات مريض مسجون من الكتابة" هو الوارد في هذا البيت:

وبت أكثر من عشرين ألف سنة ضوئية⁽¹⁾

الذي جاءت تعاقبه على الشكل التالي: متعل متعل مستعمل فعلت مفعولن.

والملاحظ أن هذا النموذج أيضا جاء خاصا لما أشهد إليه سابقا من إخماء الحبل، إذ وقعت الحركة الأولى من العاصلة الكبرى على آخر حرف من كلمة (ألف) التي يحسن تحفيق سكتة بعدها ليتحول الحبل بفعل الإنشاد إلى مجرد هي. وينص بالعاصلة الكبرى في كثرة توالي الحركات قصيدة وقفها لها على بعض المادح عند نزار هي توالي خمس حركات كما هي المادح التالية:

أ) تتكاثر في البحر الأسماك

وبالزق قمر في دورتي القمرية⁽²⁾

ب) تتشكل جزر في حبلك خرافية⁽³⁾

ج) يا أحر وطني أولاد قبة⁽⁴⁾

الشاهد في هذه المادح هو توالي خمس حركات في (يسافر قمر تتشكل

(1) يوميات مريض مسجون من الكتابة، الأعمال الكاملة، 275/2

(2) حين أحبك، ص 187/2

(3) ظه 188/2

(4) أحبك أحبك وهذا نوعي، 178/4

لعة آخر وطن). وهو أمر رأى فيه العروضيون خروجاً من الوزن إلى الشتر، حيث قال الجوهري في ذكر علل العروض "الثالثة ترك الوزن، كالجمع بين خمسة متحركات وتحريك ساكن الأوتاد والأصا وبمحوها (١٠) وهذا لا يسوع للمحدث ولا للمقدم لأن فيه تركاً للوزن وإخراجاً للنظم إلى الشتر"^(١) كما أصاب في موضع آخر "ولا ينو إلى في الشعر خمس حركات"^(٢) وإذا تأملنا السامح السابقة نجد أنها جميعاً من الحبب الذي حركت مواكس أسلبه فجاءت في البيت الثاني من المودج الأول على الشكل التالي:

0 - 0 - - 0 - - - 0 - 0 - 0 - - - 0 - -

وفي المودج الثاني:

0 - 0 - 0 - - - 0 - 0 - 0 - 0 - - - - 0 - - -

وفي المودج الثالث:

0 - 0 - - - 0 0 - - - - 0 - 0 -

لكن الذي يقع خلال الإشاد هو تحويل الحركة إلى مكون خفيف على كل من الميم في "قمر" والراي في "جرر" والطاء في "وطن"، لتتحول الحركات الأربعة المتوالية في كل مودج إلى فاصلة صمري تشكل تمعيلة الحبب (فعل)؛ مما يقلل من أهمية الأرياح في هذا الجانب. وهو أمر يضاف إلى قلة مبادئه التي لا تتجاوز أحياناً معدودة في الديوان^(٣)، ولا تعرض حضورها كم تعرض المعاصنة الكبرى

(١) عروض الورقة، ص 10

(٢) نفسه، ص 11.

(٣) وليس صحيحاً ما رجمه أحمد سام ساعي من كون هذا الرخاف يمثل ظاهراً في شعر نزار، إذ الواقع الشعري يكذب ذلك (انظر حركة الشعر الحديث في سورية، ص 98). ولمحمد عني الزبادي إشارة مفيدة في المعاصنة السبع دخولها في سياق الحبب، ذلك أنها إذا كانت ناتجة عن توالي (فعل فعل) لا تؤثر في كم البيت الحبيبي، فلا تصوراً بين موالين من الحبب أحدهما على وزن (فعل فعل) والآخر على وزن (فعل فعل)، فإن دمجهما يكونان متساويين، حيث يكون الأول من مقطعين طويلين وأربعة مقاطع قصيرة (- - - - - 8) ويتكون الثاني من أربعة مقاطع طويلة (- - - - - 8). وهذا راجع عند الباحث إلى كون الحبب وزن كم. (انظر العروض، ص 503 - 504) وهذه الملاحظة على

حضورها عند أدونيس مثلاً

ما يمكن قوله عن الانزياحات العروصة عند برار، إذن، هو أنها لم تكن ذات تأثير يذكر على إيقاع القصيدة عنده، وذلك ليس أولها هو فنتها في الديوان، بحيث لا يرقى من حيث الكم إلى مستوى الظاهرة التي تطبع الإيقاع عنده.

وثانيها فنة تأثيرها حتى في المواضع التي ظهرت فيها بسبب خصوصيتها لعصر أخرى تحد من فعلها كالإشادة، مما يجعل الأوران عند هذا الشاعر في عمومها متغيرة ووضحة الملامح وهذا على عكس أدونيس، مثلاً، سي تشهد عنده هذه الانزياحات حضوراً متغيراً، وخاصة منها: الرخاء والمرح بين البحور، وهكذا فإن هذه الانزياحات قد جاءت في عمومها محافظة على مفهوم الإيقاع السبي على العادة عند برار وهو المفهوم الذي لم يسهل بوضوح في دراستنا للأوران، على الرغم من التحديد الذي حققه هذا الإيقاع عنده منذ الانتقال إلى قصيدة النظم. وإذا أصرنا إلى المحافظة على مفهوم الإيقاع عصر، آخر حدثه الأوران، هو التدرج في التحديد، يتضح لوفاء هذا الشاعر لرؤيته التي تسعى إلى إقامة التواصل مع المتلقي من خلال الحفاظ على المفهوم المشترك للإيقاع (المرتبط بالعادة)، وكذا من خلال البعد عن أسلوب الانقلاب الذي دعا إليه بعض الحداثيين في التجديد ضمن ما سموه بتعطيل أفق انتظار المتلقي وقلب معانيه عن الإيقاع، بما ينصه ذلك من تجاوز للجانب العناني وانتقال من الإشادة إلى القراءة البصرية⁽¹⁾.

أعنيها لا تنطبق على أبيات برار المشهد بهاء إذ هي ليست ناتجة عن نوالي (فاعل عيني)، ومن ثم يكون الإشادة هو الأساس الذي يعتمد عليه الشاعر في تطويع هذه الماصلة لورن الحبيب.

(1) انظر الشعر المعاصر محمد سبيح، ص 111 - 112 و 159

الفصل الثالث: أشكال التوازن الصوتي

تمهيد:

عرضنا في مطلع الفصل الأول من هذا الكتاب إلى علاقة الوزن بالإيقاع، ورأينا أن العلاقة التي تربط بينهما، حتى عند برار، هي علاقة «بجرء بالكل» إذ لا يحتل الوزن إلا مكوناً واحداً من مكونات الإيقاع، لكنه مكون أساسي بلغت أهميته حد جعل القدماء يدخلونه في حد الشعر فقالوا بأنه كلام موزون مقفى.

وقد انتهى بنا الأمر أثناء نظريتنا في شعر برار إلى تأكيد الموقف النظري لهذا الشاعر في مراعاة الأوزان لوظيفة الشعر التواصلية، وذلك من خلال الانتقال التدريجي إلى تجديد الشكل، من جهة، وصحافة الأوزان على عاتيق الإيقاع من جهة ثانية.

غير أن استكمال الخطوة إلى إيقاع القصيدة عند برار تقتضي ما نلحظ إلى بقية مكونات الإيقاع، التي ارتأينا إجمالها في هذا الفصل تحت عنوان أشكال التوازن الصوتي.

ولواقع أن قضية التوازن في الشعر قد حظيت باهتمام كبير لدى النقاد منذ القدم، حيث يمد ابن سنان الحماسي من أبرر من تناولها ووقف على أهميتها الإيقاعية من خلال حديثه عن «المناسبة بين المعطيين» التي أدخل تحتها مختلف المكونات الصوتية كالسجع والقوافي والترصيع والتوازن في المقدار، وغير الصوتية⁽¹⁾ كما وقف ابن الأثير على جانب من هذا التوازن هو تساوي شطري

(1) البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، د. محمد العمري، ص 461، والموازونات الصوتية في الرؤية البلاغية، د. محمد العمري، ص 16 - 17

اليت في وزن الألفاظ وسماها الموازنة، وقال في تعريفها: "هي أن تكون الفاظ الفواصل من الكلام المتتور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر اليت الشعري وعجزه متساوي اللفاظ وزناً"⁽¹⁾ ولم يمت ابن الأثير أن ييس قيمتها التأثيرية لما تضمنه من اعتدال حيث "إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في نفس موقع الاستحسان"⁽²⁾

وفي العصر الحديث جعل رومان جاكسون R. Jakobson، استناداً إلى هوبكس، الموازنة صفة مميزة للشعر، فقال في ذلك: "قبل مائة سنة من كتابة مقالتي، أي في سنة 1865، كتب واحد من ألمع شعراء القرن الماضي، وهو بدون شك واحد من المنظرين الأكثر جاذبية في الفن الشعري، جيرار مانلي هوبكس (1844 - 1889) وهو ما يزال طالباً يافعاً: "إن الجانب الرخوي في الشعر، بل وقد لا يعطى حين نقول بأن كل رخوف يتلخص في مبدأ التوازي إن بية الشعر هي بية التوازي المستمر" (٠) إن لهوبكس كامل الحق في ظنه أن "أي شخص سيجاجاً بمعرفة أن توازي التعبير يلعب دوراً هاماً، إلا أنه ما يزال مجهولاً في شعراً"⁽³⁾

وقد جعل جاكسون هذا التوازي المميز للشعر دافعاً لكل عناصر الإبداع الفني فيه وعملاً كاملاً وراء ما يتميز به من انسجام واعتدال، حيث يقول "هناك نسق من التنااسيات المستمرة على مستويات متعددة، هي مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية، وهي مستوى تنظيم وترتيب الأشكال والمقولات المحوية، وهي مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم النامة، وهي الأخير في مستوى تنظيم وترتيب ناليغات الأصوات والهيكل التطريبية وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن

(1) مثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، 272/1

(2) نفسه، 272/1

(3) قضايا الشعرية، رومان جاكسون، ص 105 - 106

بعضه⁽¹⁾

إن حديث جاكسون عن التوازي في الشعر يمدنا بملاحظتين:
- أولاً، أن النوازي عنصر مهيم على كل عناصر الإبداع في القصيدة.
ومن ثم فإن توازي الإيقاع ليس إلا جزءاً من هذا التوازي. وهذه ملاحظة سبق لأم
سان الحمدي أن به عليها فيما سماه تناسب الألفاظ من حيث الصيغة ومن حيث
المعنى، حيث يشمل هذا الأخير مثلاً التصادم والتقارب "فأما إذا خرجت الألفاظ عن
هذين القسمين فليست بمناسبة"⁽²⁾ ويشمل الأول مختلف المكونات الصوتية في
الشعر.

- أما ثانياً الملاحظتين فهي أن التوازي يشمل الوزن أيضاً وهذا ما به عليه
نقاد كثيرون منهم ابن سنان فيما سماه التماس في المقطع "وهذا في شعر محفوظ
بالوزن"⁽³⁾، ومنهم عبد الله الطيب أثناء حديثه عن سبب تقديم القدماء لبحري
الطويل والبسيط، حيث أرجع ذلك إلى ما "اجتمع فيهما من رصانة الموازنة بكامل
أدائها"⁽⁴⁾ كما به على هذا الأمر أيضاً محمد العمري في وصفه لجوهر الانتظام
الذي يقوم عليه العروض العربي، "إن الشيء الجوهر في العروض العربي، على
الأقل، ليس هو عدد الوحدات التي يتكون منها الوزن، بل هو المواقع التي تحتلها
هذه الوحدات في أنساق متوازنة في الشطرين"⁽⁵⁾

وعلى هذا الأساس، فإن فصلنا بين التوازن والوزن هنا ليس إلا فصلاً إجرائياً
شجعنا عليه ما قام به باحث متخصص في مجال التوازن الصوتي هو محمد
العمري، حيث لا يمكن إنكار دخول الوزن في حيز التوازن العام الذي يتظم إيقاع
القصيدة. يقول العمري في هذا المجال، "قد يبدو الفصل بين الوزن والموازنة
تعميماً في كثير من الأحيان، ولكن لا مفر منه لتدقيق البحث ومدى ليال

(1) بعضه، ص 106

(2) صر الفصاحة، ص 199

(3) نفسه، ص 192

(4) المرشد، ص 762

(5) تحليل الخطاب التمري، البنية الصوتية في الشعر، الدكتور محمد العمري، ص 170

الخصوصيات الوعية المتعلقة بالمكانيزمات الخاصة⁽¹⁾

وحى لا يتعدنا الحديث عن المعنى الذي نريد لهذا الفصل أن يعصب فيه، فإننا نسير إلى أن ربط النقاد قديما وحديثا للتوازن والموازنة بالمعاصرة والاعتدال لا يفصل في جوهره عن الحد السعوي العائلي للإيقاع الشعر العربي. يتضح هذا من حديث عبد الله الطيب السائق عن الموازنة في بحري الطويل والبسيط ودوره في غاهما "بالعم"⁽²⁾. وهو الدور بعينه الذي أشار إليه محمد العمري وأسده إلى الموازنة الإيقاعية عامة "إن (. .) وظيفة التعيم (والعناء) ووظيفة الحفظ هما الوظيفتان الأساسيتان للتوازن والتوازن في نظر القدماء"⁽³⁾، حيث يبدو هذا الدور متجسدا في الشعر العربي القديم الذي يتميز في عمومته "بخصائص توارية سمعية"⁽⁴⁾.

بهذا، إذن، نعرض في مقدمة هذا الفصل أن عناية برار بالمحافظة على المفهوم العائلي للإيقاع، التي تنطلق من عنايته بالتواصل مع المتلقي، لا بد أن تعضد تجسيدها في الأوزان بعناية مماثلة على مستوى التوازن في بقية العناصر الإيقاعية، اسجاما مع مفهوم "الرؤية" الذي يشترط الوضوح والتكامل بين مختلف عناصر الإبداع. وهذا ما سعى إلى التحقق منه من خلال النظر في ثلاث مستويات من التوازن داخل القصيدة هي:

- الموازنات الصوتية⁽⁵⁾

والقفية، باعتبارها جزءا أساسيا في البنية التوارية داخل القصيدة⁽⁶⁾.

(1) نفسه، ص 13.

(2) المرشد، ص 762.

(3) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 294.

(4) نفسه، ص 296.

(5) حول موقع هذه الموازنات من الإيقاع انظر البلاغة العربية أصولها وامداداتها، ص 462 وتحليل الخطاب الشعري لمحمد العمري، ص 11.

(6) مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، معاهيم وأسطف، محمد العمري. مجله فكر وبعد، ع 18، ص 56.

والتي باعتبارها مظهرا جليا للتوازن⁽¹⁾، من جهة، و"قضاء" تجسد فيه
الموازات الصوتية من جهة ثانية⁽²⁾

البحث الأول: الموازات الصوتية

يطلق البحث في الموازات الصوتية عند نزول من التصور الموسع الذي
يملكه هذا الشاعر عن مفهوم الإيقاع الذي يتجاوز الوزن، والذي أشار إليه في
مطلع العصل الأول من هذا الكتاب، مما جعله يدخل تحربة قصيدة النثر من بابها
الواسع مستعيا بهذا التصور نفسه، حيث يقول في تقديمه لـ"مائة رسالة حب"
"هكذا تراجعت من عمليه الحرق والتقطت من بين أكذاس الرسائل مئة رسالة أو
مقاطع من رسائل وجدت فيها إيقاعا شعريا"⁽³⁾ وهذا الإيقاع الذي يتجاوز الوزن
يسمى الشاعر إلى التماسه في مختلف المكونات الصوتية للقصيدة كما يصرح هو
نفسه إذ يقول: "الإيقاع هو نفسه بعد وحركة، والموسيقى إشارات ملتحمة بالزمان
والمكان فالحروف الصوتية بنية شاسعة تنبج للشاعر أن يركض فوقها بحرية
واسترسال وتصميمها بشكل انسيابي يسمح لها بأن تتخطى الحواجز"⁽⁴⁾

فحديث نزول عن إيقاع الأصوات في الشعر يفتح أمام المجال واسعا لدراسة
هذا الجانب عنه، مسلحين في ذلك بمنصر "القصد" المرتبط بالرؤية الإيقاعية عند
هذا الشاعر.

أما تناول لهذا الموضوع، فلن يخرج في عمومته عن المقومات الصوتية التي
تناولتها البلاغة العربية في باب البديع، والتي يرى فيها محمد العمري تجسيد،
ونصحا لمفهوم المازاة إذ يقول: "إن المقومات الصوتية في البلاغة العربية تعود،
مهما توسعت، إلى أصل واحد وهو المازاة بين طرفين يشاطران كليا أو جزئيا في

(1) سر الفصاحة، ص 192

(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 178

(3) كذا، والصواب: مائة

(4) الأحكام الكاملة، نزول قيتني، 384/2.

(5) نفسه، 492/7.

عاصر تكويهما الصوتي"⁽¹⁾، حيث يدخل في هذا الإطار كل الأبواب التي تناول الجانب الصوتي في البلاغة العربية. والواقع أن لهذا الباحث جهوداً في هذا المجال لا يمكن تجاهلها، بل يمكن اعتبارها أساساً لمهج نقدي يعطي مساحة ما تزال غائبة من دراسات الإيقاع الحديثة، بداية بأطروحاته للدكتوراه حول "البنية الصوتية في الشعر"، ووصولاً إلى كتابه "الموازات الصوتية في الرؤية البلاغية" واتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، إضافة إلى الإشارات المتعددة التي ضمها كتابه الأخير "البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها" وغيره من البحوث المستقلة.

ففي واحد من أهم هذه البحوث، وهو "تحليل الخطابات الشعرية، نسيبة الصوتية في الشعر" الذي نال به الباحث درجة الدكتوراه، يقترح إخضاع الموارد الصوتية عامة لثلاثة مفاهيم في الدراسة هي: التراكم الصوتي والمضاد التوزني والتفاعل الصوتي الدلالي، حيث إن التراكم "يتضمن النوع المتراكم، والمضاد يتضمن الحديث عن المواقع والأنساق"⁽²⁾، والتفاعل يتناول التوتر بين الصوت والدلالة"⁽³⁾

ونحن في هذا المصل مستعير من الباحث مفهوم التراكم والموقع في رصدنا لموازات الصوتية عند ترار، دون التحلي عن مفهوم التفاعل الذي يبدو أن الباحث قد استعاد فيه من غيره من الباحثين كجان كوهن في حديثه عن التصميم الخاصة، وهو ما ستم الإشارة إليه في حينه.

1 - التراكم الصوتي

تحدث محمد مفتاح عن أهمية التراكم الصوتي، وجعله شرطاً ضرورياً لرمزية الصوت وقيمته التعبيرية فقال: "ومهما كانت المناقشات حول "الرمزية الصوتية" فإن الباحثين لم يضعوا بعد شروطاً ضرورية وكافية لحصرها وتبسيطها

(1) الموارد الصوتية في الرؤية البلاغية، محمد العمري، ص 11

(2) تحليل الخطابات الشعرية، محمد العمري، ص 51.

(3) نفسه، ص 227.

() على أن هناك شرطاً ضرورياً ولكنه غير كاف وهو تراكم أصوات معينة أكثر من غيرها في البيت أو في المقطوعة أو في القصيدة⁽¹⁾ وقد استند العمري إلى هذا القول لبيان أهمية الكثافة والتراكم اللذين يعتبران الشرط الأول لبروز المواردات وفعاليتها⁽²⁾.

غير أنه يجب التنبية إلى أن استعارتنا لمفهوم التراكم وما قد يوصفها إلى رصده عند برار من نتائج لا يعني بحال تبيناً للتقسيم الذي وضعه الباحث لاتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، والتي يمر فيها بين اتجاه التكامل واتجاه التراكم واتجاه التفاعل، حيث يبدو الاتجاه الثاني مذهباً للعنصر الصوتي على العنصر الدلالي إذ يمتد إلى حدود نقي العنصر الدلالي أو التقليل من شأنه إلى أقصى حد⁽³⁾ فنحن نجد في هذا التقسيم إعادة للتقسيم الذي وضعه جان كوهن للقصيدة إلى مثرية وصوتية وصوتية - دلالية⁽⁴⁾، مع فارق طفيف بين القصيدة المثرية عند كوهن والاتجاه التكاملي عند العمري الذي قد يحظى فيه الجانب الصوتي بشيء من الاهتمام عند الشاعر⁽⁵⁾.

وأنوقع أننا قدما هذا التحفظ حتى لا يعتبر تراكم الأصوات عند برار دافياً بالضرورة للجانب الدلالي، فقد تكون هناك قصائد نحمل من الكثافة الصوتية بقدر ما نحمل من الكثافة المجازية أو الدلالية.

وبعد، إلى هذا، سنعيد من التقسيم الذي نظم فيه الباحث مختلف أبعاد البديع في جوانب التراكمي، حيث يمر بين ما يخص تكرير الأصوات، وسماء الترسيم، وما يخص تكرير الصوامت، وسماء التجسيم⁽⁶⁾.

(1) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د محمد متناح، ص 36

(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 63.

(3) اتجاهات التوازن الصوتي في الشعر العربي، مساهمة نظمت في كتابة تاريخ للأشكال الدكتور محمد العمري، ص 14 - 15.

(4) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 11.

(5) اتجاهات التوازن الصوتي، محمد العمري، ص 14 - 15 - 16

(6) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 64

1.1. تكرير الصوائت:

هو التكرير الذي يقوم على مريد الحركات وأحرف المد باعتبارها صوائت طويلة⁽¹⁾ وهذا التكرير، في بعده التواري، هو الذي سماه كل من الحموي وابن أبي الأصم بالنسبة النغمية التي عرّفها هذا الأخير بأنها "توحي الإتيان بكلمات مترنات"، ومثل لها بقول أبي تمام:

مها السوحش إلا أد هاتا أوانس قن الحط إلا أن تلك دوابل⁽²⁾
حيث ناسب بين "مها" و"قن" من جهة وبين "أوانس" و"دوابل" من جهة ثانية⁽³⁾ وهذا النوع من التوازن ينقسم عند برار إلى توازن صرفي وتوازن عروضي. فمن التوازن الصرفي نأخذ هذا النموذج:

بتولاني حين للرحيل

حيث خلف البحر بحر

ووراء الجزر مد ووراء المد جزر

ووراء الرمل جئات لكل المؤمنين⁽⁴⁾

حيث تكرر الصوائت بين المد والبحر والجذر والرمل من جهة، وبين، مد

وجذر من جهة ثانية على الشكل التالي:

اءل بهج د

الاءل ج ز د

ل م د د

الاءل د م ل

ب هج د ل

(1) نفسه، ص 84 وانظر أيضا الخصائص، صنعة أبي الفتح عثمان بن جني، 315/2، والصوتيات والفونولوجيا، مصطلقى حركات، ص 86.

(2) ديوان أبي تمام بشرح المحطّب النبروي، 116/3.

(3) تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إيجاز القرآن، لابن أبي الأصم المصري، ص 369.

(4) تجليات صوفية، الأعمال الكاملة، برار قباني، 183/2.

ب) م - د د ن

ج - ر ر ن

مما يعطيا صيغتين مهمتين هما "المغل" و "مغل" تتكرران في المقطع على

الشكل التالي

حيث حذف المغل فعل

ووراء الفعل فعل

ووراء الفعل فعل

ووراء الفعل جئات لكل المؤمنين،

وقد أثر استبدال الصيغ الصرفية بالأسماء حتى يبدو أثر التوازن الذي يحدثه تعادل الصوائت بينها هذا التعادل المعضود في هذا المقطع بمقومات صوتية أخرى منها تكرير (الجرر - المد - البحر) وتكرير حرف الحاء في البيت الأول.

وتظهر أهمية التوازن الصرفي في قصيدة الشراد بتمهي الورد ويقوم تكرير الصيغ بديلا عن ذلك كما في هذا المقطع:

انرعي والحنك من مسامات جلدي

وانركبي أعيش

امنحني العرصة

لأعرف على امرأة جليلة

تشطب اسحك من عكركي

وتقطع خصلات شعرك

المنفعة حول عنقي^(١)

حيث تتكرر في هذا المقطع صيغتان هما "اعلي" التي تصاف إليها في البيت الثاني والثالث باء المتكلم فتحول إلى "افعلي" (انركبي اصحبي) وصيغة المضارع "تعمل" (تشطب تقطع). ويريد من أهمية التوازن الصرفي في هذه السادج تواربها الكمي بين "انركبي" و"اصحبي" (1 / 0 // 0 / 0) و"تشطب" و"تقطع"

(١) مائة رسالة حب، الأعمال الكاملة، برار جاني، 482/2

(1/0) الذي يعني توازنها عروضيا أيضا (فاعلاتن فاعل).

وقد يصل التوازن الصرفي إلى درجة تتقابل فيها كل عناصر الشطرين أو البيت كما نجد في هذه الأبيات المأخوذة من قصيدة "إلى رجل" التي عنتها بحجة الصغيرة.

لو تطلب البحر في عيبك أسكبه
أو تطلب الشمس في كعبك أرميها
أنا أحبك فوق العيم أكنها
وللمصافير والأشجار أحكيها
أنا أحبك لورق الماء أنقشها
وللمصافيد والأقداح أسقيها⁽¹⁾

وفي البيت الأول نجد توازنا صرفيا تاما بين الشطرين على النحو التالي

الوحدات	لر	تطلب/نط	البحر/الش	في/اد	عيبك /	أسكبه/
التوازنة	أو	لب	س	ي	كعبك	أرميها
صيفتها	-	تفعل	الفعل	-	فعلبك	أفعده

إد تتقابل الصبح المتوازنة تقابلا يزيد من أهميته الإيقاعية تكرير بعض الأصوات كالكاف في: عيبك - أسكبه - كعبك، وبعض الكلمات (تطلب - في). أما البيت الثاني والثالث فالتوازن واقع بينهما معا بتقابل صدر أحدهما وعجده مع مثيليهما في البيت الآخر على النحو التالي:

أنا	أحبك	فوق	العيم	أكنها	وللمصافير	والأشجار	أحكيها
أنا	أحبك	فوق	الماء	أنقشها	وللمصافيد	والأقداح	أسقيها

حيث تتقابل الصرفي بين الوحدات تقابل تام بمضده، كما في البيت الأول.

(1) إلى رجل، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 719/1

وفي سياق حديثنا عن الصوائت لا بد من التنبه على التراكم الملفت
لحروف المد في هذين البيتين متجلية في: أنا - أكبها - للعصافير - الأشجار -
أحكبها - أنا - الماء - أنفثها - للعاقيد - الأقداح - أسقيها.

ومما يستتبعه هذا النوع من التوازن أن كثيراً من الوحدات تأتي جامعة بين
التقابل الصرفي والعروضي، وهو ما نلمسه عند نزار في البحور الصافية⁽¹⁾ خاصة،
حيث تكون الكلمتان المتوازنتان صرفياً شاغلتين للتعبئة التي تنظم عليها القصيدة،
كما يتضح بشكل جلي في هذا المقطع:

شعري سرير من ذهب
فرشته لمن أحب
غمسته في الشمس
أوجعت الشهب
بعثرته أحس
أن الله من شعري اقترب
جملته شكك
زهرا وتفتا قصب⁽²⁾

فالكلمات: (غمسته - جملته - شكك) متوازنة توازناً صرفياً، إذ جاءت كلها
على صيغة "فعلته". وهي، إلى ذلك، تشغل كلها تفعيلة الرجز "مستفعلن". لكن
التوازن في هذا النموذج لا يرقى من حيث التراكم والموقع إلى مستوى الترصيع
الذي يقوم على المقابلة التامة بين الوحدات أو الأبيات كما سيأتي لاحقاً.
وقد يلجأ الشاعر في هذا المستوى من التوازن إلى إضافة حرف أو أكثر قبل
الكلمات المتوازنة صرفياً من أجل تحقيق التوازن العروضي كما نجد في هذا
النموذج:

(1) قد يكون هذا سبباً آخر كامناً وراء ميل الشاعر نحو البحور الصافية.

(2) شعري سرير من ذهب، الأعمال الكاملة، 390/1.

فراشتي
يا ليت باستطاعتي
أن لا أكون شاعرا
يا ليتني أقدر أن أكون شيئا آخر
مرايا أو سارقا
أو قاتلا أو تاجرا⁽¹⁾

هالكلمات المتوارة في هذه الأبيات هي شاعرا - آخر - سارقا - قاتلا - تاجرا إلا أن الشاهد في هذا السياق في الكلمات الثلاثة الأخيرة التي أدى إضافة حرف العطف قبل كل منها (أو) إلى تحقيق توازن عروضي بينها، حيث أصبحت تشغل، بسبب ذلك، وظيفة الرجز (مستعمل) التي نظمت عليها القصيدة. هذا إضافة إلى توازن (فراشتي / مرايا) عروضيا.

والى جانب كل هذا يمكن أن نقف عند برار على ضرب آخر من تراكم الصوائت، هو الذي سماه محمد العمري بترصيع التقطيع، فاصدا به تعادل القرينتين في عدد المقاطع، بعض النظر عن ترنيها أو كثها⁽²⁾. وتمثله في المودج السابق الكلمات التالية.

الكلمات	تقطيعها
أكون	/ 0 / /
أقدر	/ / 0 /
أكون	/ 0 / /
آخر	0 / / 0 /
سارقا	0 / / 0 /
شاعرا	0 / / 0 /
قاتلا	0 / / 0 /
تاجرا	0 / / 0 /

(1) ثمن قصائدي، قصه 499/1.

(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 111.

غير أن هذا العصب ليس ذا أهمية كبرى إذا قورن سابقه، وإن كان دوره الإيقاعي مع ذلك لا يمكن أن يكرر.

1.2. التجنيس

هو عند العمري التكرير القائم على تراكم الصوامت⁽¹⁾ وهذا المصطلح في أصله مأخوذ، مثل الترصيع، من التراث البلاغي العربي. فقد قال ابن الأثير: "وإنما سمي هذا النوع من الكلام مجانسا لأن حروف العاطلة يكون تركيبها من جنس واحد"⁽²⁾ إلا أننا نرى في نوطيب العمري له فائدتين تمثل إحداهما في صم كل الأبواب التي تقوم على تكرير الصوامت تحت هذا المصطلح (الجناس - التكرير - الترديد - التعطف - التبديل...) وتتمثل العائدة الثانية في توسيع هذا المصطلح نفسه ليستوعب كل تراكم للصوامت داخل البيت أو في القصيدة كلها وقد مير العمري بين ثلاث مستويات لهذا التجنيس بحسب التقارب بين الصوامت المتراكمة، وهي:

- 1- مستوى المقارنة: وهو أدنى هذه المستويات، بحيث "يقوم على تشابه بين المجموعات الكبيرة التي تجمعها علاقة عامة، وتفرق بينها علاقات خاصة".
- 2- مستوى المضارعة: "ويقوم على تضارع عدة أصوات بينها (-) في المخرج أو الصفة أو هما معا".
- 3- مستوى المماثلة وهو أعلى هذه المستويات، إذ يقوم على ترديد صامت بعينه⁽³⁾.

أما نحن سوف نقتصر على المستويين الأخيرين لدورهما الإيقاعي البارز. فالمضارعة أشار القدماء إلى جانبها منها ضمن ما سماه ابن أبي الأصح بتجنيس

(1) نفسه، ص 64.

(2) المثل السائر لأبي الأثير، 241/1.

(3) تحليل الخطاب العمري، محمد العمري، ص 72.

التصريف⁽¹⁾ وسماه ابن حجة الحموي تجييس المصارعة أو المضارع، حيث قال: "والمضارع هو التشابه في المخرج كقوله تعالى، وهو إلى العاية التي لا تدرك، وَهُمْ يَتَهَوَّنُ عَنْهُ وَيَتَوَكَّبُ عَنْهُ"⁽²⁾ إذ يبدو من السياق استحسانه لهذا النوع من التجييس. أما نزار فقد لاحظنا ميله عن هذا المستوى بتفصيل المماثلة عليه، كما سيأتي، ليرور دور التكرير فيها، فلم نثر له من المصارعة إلا على نماذج معدودة سمى فيها إلى إيراد التعارب الصوتي قصد الرقي به إلى مستوى المماثلة، ومنها:

أ) أنت امرأة ليست ثنى

أنت المرح الأنثى من أشياء الأنثى⁽³⁾

ب) وأشجل ضوئي وأسند حولي الستور

وأبش بين السطور وخلف السطور⁽⁴⁾

ج) يا سهرات الزجل الشعبي

يا لعلمة الرصاص في الأعراس

يا زخرفة النساء

يا جرائد الحائط

يا فصائل الملح التي

تهزب السلاح للمقاومة⁽⁵⁾

د) أحاول - سيدتي - أن أحبك

خارج كل المطفوس

وخارج كل المنصوص

وخارج كل الشرائع والأنظمة⁽⁶⁾

(1) تحريف النصير، لابن أبي الأصبح، ص 107

(2) سورة الأنعام، آية 26، وانظر: خزانة الأدب وعلية الأرب، تأليف ابن حجة الحموي، 72/1

(3) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 77.

(4) شؤون صغيرة، الأعمال الكاملة، 382/1

(5) السعوية الجوية الحاسة، الأعمال الكاملة، 63/6.

(6) خمسون عاماً في مديح النساء، نزار قباني، ص 211.

الشاهد في المودج (أ) بين السين والتاء هي (نسي / الأنثى)، اللين تشركان في الهمس والاحتكاكية والترقيق وتختلفان في المحرج.

وفي لمودج (ب) بين التاء والطاء هي (الستور / السطور) اللتين تشركان في المحرج والانفجارية والهمس وتختلفان في صفة واحدة هي التصحيم في الطاء والترقيق في التاء.

أما المودجان (ج) و(د) فالمصارعة واقعة فيهما بين السين والصاد في (الرمصاص/الأعراس)، وفي (الطقوس/النصوص)، وهما صوتان يتحدان أيضا في المحرج والاحتكاكية والهمس ويختلفان في التصحيم والترقيق

فالملاحظ أنه، باستثناء المودج الأول، تتحد الأصوات المتصارعة كلها في المحرج وتختلف في صفة واحدة، إذا تحقق فيها التشابه ارتقت إلى درجة الممانعة، هي التصحيم والترقيق. فالتاء والسين إذا صارتا طاء وصادا¹⁰⁷ وعكس هذا يحدث لهذين الصوتين الآخرين في حال ترقيفها. وهو ما قد يقوم به المشد أثناء قراءته لهذه السداج. ويتجلى هذا الأمر في هذا السياق بشكل واضح في المودج الأخير الذي تعرض فيه مجاورة السين لصوت الفاف، الذي جاء في هذا السياق معهما، تحقيق هذا الصوت معهما أبدا ليصبح بذلك مقابلا للصاد في (النصوص).

ومن جهة أخرى، فلما إذا عدنا إلى تأمل هذه السداج نجد الصوامت المتصارعة كلها واقعة موقع الفاقبة، باستثناء المودج (ج) الذي أدت فيه المصارعة دور القافية الداخلية ومجيتها في هذا الموقع يترجم ميل الشاعر إلى إبراز دور الإيقاعي، خاصة في المودجين (أ) و(د) اللذين يتم الوقف فيهما على الصوتين المتضارعين، هذا دون أن يعونا الإشارة إلى وقوع هذه الأصوات في كميات متوارة كما أو عبريا في نسي/أنثى - الرصاص/الأعراس - الستور/السطور -

(1) الصوتيات والعولوجيا، مصطفى حركات، ص 107 تصحيم السين يؤدي إلى حرف آخر هو الصاد وتصحيم التاء يؤدي إلى الطاء وانظر في كل ما سبق المرجع نفسه، الصفحات 111

الطقوس النصوص. والواقع أن ما قام به الشاعر هدف من توحى أعلى صور المضارعة بين الصوتين وجعلهما في موقع القافية يدل على ميله إلى تحقيق درجة عليا من التوازن الإيقاعي بينهما. وهو ما يحققه بشكل واضح في مستوى المعادلة.

فهذا المستوى من التراكم يقوم، كما تمت الإشارة، على تكرير أصوات متعائلة في البيت أو في القصيدة. وهو أمر يبدو أن من القدماء من استقبحه توجب لحمة الطق لهذا ابن الأثير يقول: "واعلم أن العرب الذين هم الأصل في هذه اللغة قد عدلوا عن تكرير الحروف في كثير من كلامهم، وذاك أنه إذا تكرر الحرف عدهم أعضوه استحسن فقالوا في "جعل لث" جعلك () وأشباه ذلك كثير في كلامهم، حتى إنهم لشدة كراهتهم الحروف أيدلوا أحد الحرفين المكررين حرماً آخر غيره، فقالوا: أمليت الكتاب، والأصل فيه، أمليت، فأبدلوا اللام بـاء هذا للحمية وفراراً من الثقل. وإذا كان قد فعلوا ذلك في النغمة الواحدة، فما ظنك بالألفاظ الكثيرة التي ينبع بعضها بعضاً"⁽¹⁾

وقد أثرنا نقل كلام ابن الأثير بشواهد له إلى أن هذه الأخيرة تنصب على الأحرف المتجاورة، مما قد يكون مؤشراً على أن الاستتياح واقع في تكرير الأصوات إذا كانت متجاورة، وهو ما يدل عليه تسمية الكاتب لهذا النوع من التكرير بالمعاطلة اللفظية التي عرفها بقوله: "وحقيقتها من قولهم: تعاطلت الجرادتان، إذا ركب إحداهما الأخرى، فسمي الكلام المتركب في اللفظ أو في معانيه المعاطلة مأخوذاً من ذلك"⁽²⁾ وهذا الأمر معه هو الذي يعمد إليه بعض الباحثين نجس القرآن الكريم تجاور حرفين متشابهين كما في قوله تعالى: ﴿وَأَنظُرْ إِلَىٰ إِلَهِكَ الَّذِي ظَلْتَ عَلَيْهِ عَاكِفًا ۖ﴾⁽³⁾، والتقدير: ظلمت"⁽⁴⁾ كما أن حديث ابن سنان عن هذا التكرير لا يتضمن عيباً له كله، إذ ذكر قول أبي تمام:

(1) المثل السائر، 1/291.

(2) نفسه، 1/291.

(3) طه / 97.

(4) التامية اليتاني في القرآن، دراسة في النظم المعنوي والصوتي، أحمد أبو زيد، ص 302

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معي ومتى ما أمته لمت وحدى⁽¹⁾
 فعاد فيه تكرير حروف الحلق ولم بعد تكرير الميم⁽²⁾
 أما برار فقد أشرنا إلى أنه وجد في هذا النوع من التكرير سبيلا إلى تحقيق
 التوازن للإيقاعي في شعره، فهو يميل في كثير من الأحيان إلى تكرير صامت أو
 مجموعة من الصوامت بشكل ملئت داخل البيت الواحد كما يبدو في هذا المودح
 والشما المعطيات وماد
 وخيام الهوى وماها الهواء⁽³⁾

فقد تم تكرير صامتين هما الميم والهاء بشكل ملئت كما هو مبين، إضافة
 إلى تكرير الصائتين الواو والألف الذي قام بدور المد في الشما - المعطيات
 رماد - خيام الهوى - وماها الهواء، مما يريد من التوازن الصوتي لهذا البيت.
 كما لا يجب أن نغفل توازن (رماد/وماها) وربما (مغولى) وتجييس، وتوازن
 (الهوى/الهواء) تجييسا لتكرير أغلب الأصوات بينهما
 والواقع أن هذه الصورة المتجلية في إبرار أكثر من صامت في البيت الواحد
 شائعة عند الشاعر، ونقوم بدور مركزي عنه في إيقاع البيت، كما نلاحظ في سادج
 كثيرة هذه منها

ترتاح حروب المعطف وتحبل تاءات التأنيت ويبث
 قمح ما بين الصفحات⁽⁴⁾

حيث يبدو بوضوح تردد صوتي التاء والتاء في الكلمات التالية، ترتاح -
 حروب - تحبل - تاءات - التأنيت - يبت قمح - الصفحات.
 وقد يتجاوز تكرير الصامت عند الشاعر البيت الواحد، لإحداث التوازن بين
 مجموعة من الأبيات كما في هذا المودح:

(1) ديوان أبي تمام، 116/2

(2) سر القاصح، ص 102 وهو ما يدل على أن النغم القديم لم يفت موصا موحد من هذا التكرير

(3) إفاده في محكمه الشعر، الأعمال الكاملة، 394/3.

(4) حين أحبك، الأعمال الكاملة، 189/2.

وحكاية حب لا تحكى
في الحب يموت الإيضاح
الحجرة فوضى محلي
نرمى وحرير يتراح⁽¹⁾

إذ تم تكرير صوت الحاء في تسع كلمات من هذين البيتين وزاد من إبرازه
ومن التيه عليه في جميعها وقوفه موقع الفافية في (الإيضاح - يتراح).
غير أن هذا التكرير كثيرا ما يتجاوز البيتين إلى ما فوهما ساعدا إلى إحداث
التوازن بين أبيات متعددة كما في هذا المقطع:

قلنا وناقنا ودخنا
لم يُجدا كل الذي قلنا
الساعة الكبرى نطردنا
دقاتي كم نحن نرتزنا
حساء إن شعاعنا حطبت
قلعترف أنا نغزنا
ما قيمة التاريخ مينا
ولقد دفنا الأمس ولوتجنا⁽²⁾

فصوت الود تم تكريره في هذه الأبيات الأربعة أربعا وعشرين مرة، بمعدل
ست مرات في كل بيت، وقد ساعد على كثرة التكرير هاته إسناد الأفعال إلى ضمير
الجمع المتكلم (قلنا - ناقنا - دخنا -). وهنا لا بد من التيه على الدور
التعويضي الذي يقوم به تراكم هذا الصوت، إذ تقلل الموازيات الصوتية الأخرى في
عموم المقطع وداحل كل بيت خاصة، باستثناء الحضور الملفت لحروف امد الذي
يعود أيضا إلى إسناد الأفعال إلى ضمير الجمع المتكلم.

ومن أجل توكيد دور هذا النوع من التوازن عند مرار، نشير إلى أن صوت

(1) القصيدة الشريفة، نفس، 351/1

(2) عند واحد، 377/1.

الون معه قد تم تكريره ثلاثاً وأربعين مرة في مقطع يقل عدد كلماته عن اثنين^(١) أما على مستوى تراكم الصوامت بين الكميتين، فإن الأمر قد يصل حد الشعر إلى درجة التوحيد بين معظمها فلا يبقى هناك في الغالب إلا صوت واحد يعبر إحداهما عن الأخرى، حيث يمكن أن ندخل فيه بعض أقسام الجناس غير التام التي صنفها القدماء وسماها ابن الأثير بالأقسام المشبهة بالتجيس^(٢)، منها جناس الاشتقاق وبعض أوجه جناس التصحيف والجناس المبدل والجناس المنطوق عند ابن حجة الحموي^(٣) وقد مر بنا عدد مرار يبت يظهر فيه هذا الجناس غير التام هو قوله:

فالشقاء المطليات وماذا

وخيام الهوى وماها الهواء^(٤)

إد يبدو التقابل بين مجموعتين هما: (رماذ/رماها)، (الهوى/الهواء)، والتقريبتان في كل مجموعة لا يصيرهما إلا إبدال الدال بالهاء الموصولة بالألف في المجموعة الأولى، وريادة الهمزة في المجموعة الثانية. ومثل هذا عدد الشاعر كثير نمثل له أيضاً بهذين النموذجين:

أ) وأقبلت محروبة

يخضر تحتها الحبر

منعمة بشالها

لا يرتوي منها المطر

أصبى من الصوء

(١) المقطع الخامس والثلاثون من يرميات امرأة لا مبالية، الأعمال الكاملة، 639/1.

(٢) المثل الثاني، 241/1.

(٣) انظر خزانة الأدب لابن حجة الحموي، الصفحات: 63/1 - 71 - 84 - 87 (وإن كان الحموي يخرج الاشتقاق من الجناس) وانظر كذلك حول جناس التصحيف والجناس المنين تحرير الحبير، ص 105 - 107، حيث سمى الأخير هناك تجيس الترجيع.

(٤) إضافة في محكمة الشعر، الأعمال الكاملة، 394/3.

وأصمى من دميحاب المطر⁽¹⁾

ب) إذا أتمخ الهد ثار وحار

وهو الجناح⁽²⁾

الشاهد في المودج (أ) هو اليت الأخير الذي تتجاس فيه "أصمى" مع "أصمى"، إذ لا يعبر بينهما إلا صوت واحد. أما في المودج (ب) فالتجاس واقع بين "ثار" و"حار" بالاشتراك في الألف والراء والاختلاف في الحاء والثاء. ومما يريد بسية التوارن في المجموعتين مع اشتراك القريتين في كل منهما هي الصيغة الصرفية (أفعل - فعل) وعدد المقاطع (0/0 - /0/).

وباني الآن إلى أكمل صورة يلمعها بجيبس المعادلة، وهي المتمثلة في تكرير الكلمة بكل أصواتها، حيث يجمع بين ما يعرف في التراث اللامي بالتجاس التام الذي "هو ما تماثل ركناء وانعقا لفظا واختلافا معى"⁽³⁾ والتكرير الذي "هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا"⁽⁴⁾. إضافة إلى بعض أوجه التجاس غير التام، كالتجاس المعكوس عند ابن الأثير⁽⁵⁾ والسلب والإيجاب عند الحموي⁽⁶⁾. لأن ما بهما منه هو جابه الصوتي ودوره في تحقيق التوارن الإيقاعي داخل القصيدة، مع أن التجاس يمكن تداوله أيضا من زاوية التوتر بين الصوت والمعنى كما فعل القدماء عامة حين فصلوه عن التكرير، وكما فعل محمد العمري أيضا في نصيبه لعناصر المواردات الصوتية⁽⁷⁾.

وهكذا، فعلمنا أثر برار تمام التماثل بين الأصوات، كما رأينا، فقد أثر أيضا تمام التماثل بين الكلمات. وجسده في كثرة التكرير في شعره، إذ لا نكاد نحلو منه

(1) قور، القمر، ص 114.

(2) إلى وشاح أحمر، نفسه، 155/1.

(3) خزانة الأدب للحموي، 74/1.

(4) المثل السائر، 146/2 وانظر كذلك تحرير التحرير، ص 375، وخزانة الأدب، 361/1.

(5) المثل السائر، 255/1.

(6) خزانة الأدب، 268/2.

(7) محبيل الخطاب الشعري، محمد العمري، انظر الفصل الخاص بتفاعل الصوت والدلالة

قصيدة في الديوان. ومن نماذجه:

يراودني ويكر شذاعة
فأرجع والجروح لها جروح
وأسترضي العقيق لعل فجرا
يشق فتستريح وأستريح⁽¹⁾

فإضافة إلى تكرير كلمة "جروح" في البيت الأول، نجد في البيت الثاني تجميلاً قريباً من التكرير بين "تستريح" و"أستريح"، إذ لا فرق بينهما إلا بتغيير المسد إليه. كما أنه يجب التنبيه إلى التجنيس المعامل في هذين البيتين بتكرير الراء في الكلمات التالية: يراودني - يكر - أرجع - الجروح - جروح - أسترضي - فجرا - تستريح - أستريح.

ويبدو دور هذا النوع من التكرير داخل البيت في قصيدة النثر الحديثة، عندما يجد الشاعر في المماثلة الصوتية سبيلاً إلى التمويه عن غياب الوزن كما في هذا المقطع.

أيتها الخارجة من خرائط المعطر والعبار
تحلصي من عاداتك البرئة
فالمواطن البرية تعبر عن نفسها
بريقاق واحد ووتيرة واحدة
أما الحب في البحر فمختلف مختلف مختلف⁽²⁾

حيث قام الشاعر بتكرير كلمة واحدة ثلاث مرات في مهية هذا المقطع⁽³⁾. مما يجمع هذا البيت إيقاعاً مستمداً من تكرير الصوامت من جهة، ومن تكرير

(1) الموهب المروء، الأعمال الكاملة، 2046/1.

(2) في الحب البحري، الأعمال الكاملة، 621/2.

(3) لا سكر ما لهذا النوع من التكرير من حمولة معنوية يستمدّها من السياق لكن الذي منعت من السير في اتجاه هذا التحليل هو التزامنا بالمسح العام لهذا الكتاب الذي يسمي إلى استكشاف سلاسل الإيقاع عند نزار دوق التمرض إلى مسأله علاقته بالمسح هذه العلاقة التي تبقى على كل حال أمراً خلافياً بين الباحثين، أثرت يجب الحرص فيه في هذا الكتاب.

الصيغة من جهة ثانية بسبب تردد كلمة واحدة يعها، وهو الأمر الذي نجده أيضا في البيتين الثاني والثالث اللذين سعى الشاعر إلى تحقيق التوازن بهما بتكرير كلمة (البرية).

كما لا يجب أن نغفل هنا دور التجسس الذي يكاد يصل إلى تمامه في البيت ما قبل الأخير بين (واحد/واحدة)، وكذا التجسس المتحقق في البيت الأول بين (المحارجة/حرائط) وفي البيت الأخير بين (الحب/البحر).

غير أن تكرير الكلمة قد يتجاوز البيت أو المقطع الواحد معتداً إلى القصيدة كلها، حينما يسعى الشاعر إلى إبراز الجانب الصوتي بتوزيع كلمة واحدة على معظم أبيات القصيدة، كما نجد في "قصيدة بلقيس" وفي وصف قطرة سيامية، حيث يتكرر في الأولى اسم بلقيس، وفي الثانية اسم فاطمة على طول القصيدة، ويبرر دورها الإيقاعي في هذه الأخيرة خاصة وفي معظم قصائد الشتر الأخرى التي تتنوع فيها البيات المترددة بين الأسماء والحروف (حروف المعطف وحروف الجر وحروف السواء والأفعال).

ولأن المقام لا يتسع لإيراد القصيدة كاملة، فإننا نكتفي هنا بالتتمثيل بهذه الظاهرة بهذه المقاطع من القصيدة المشار إليها آنفاً:

من لم يعرف فاطمة

لم يعرف ما هي أعظم أعمال الله

ولم يعرف ما هو الشعر

...

تحطم فاطمة

جميع قولير الطب العربي

وجميع معتقالات الحب العربي

وتخرجني من ثبات النص العربي

وتفتح لي باب الاجتهاد

...

فاطمة

هي أهم امرأة بين ساء العالم

وأن أهم رجل أحبها

وحمل السلاح معها⁽¹⁾

فمضافة إلى تكرير لفظ فاطمة الذي يهيمن على كل مقاصع القصيدة، كما أشرنا، محدثا بينها نوعا من التجانس الناتج عن تكرير أصوات بعينها، نجد كل مقطع متأثرا بتكرير كلمات يعيها في معظم آياته، إذ تكررت في المقطع الأول كلمات (لم يعرف ما) وتكررت في المقطع الثاني كلمتا (جميع العربي) مرتين للأولى وثلاثا لثانية، كما تكررت في المقطع الأخير كلمة (أهم) مرتين والواقع أن أثرنا الوقوف عند هذا النموذج ليس: أولهما هو ما أشرنا إليه من تجسده تكرير الكلمة في كل جسد القصيدة ومرار التكرير فيه داخل كل مقطع، وثانيهما هو أن أردنا العود منه إلى ظاهرة ناتجة عن هذا النوع من التكرير عند نزار، هو ما يمكن تسميته بتكرير التركيب الذي يتحقق عادة عند تكرير أكثر من كلمة. وهي ظاهرة تميز شعره عامة، غير أن ظهورها في قصيدة الشر أوضح، لما نحققه من توارن بين الآيات بهدف إلى تعويض إيقاع الوزن. يبدو هذا جليا في السطرين الأول والثاني اللذين يمكن تمثيلهما كما يلي:

(أ) من لم يعرف فاطمة
 لم يعرف ما هي أعظم أعمال الله
 و لم يعرف ما هو الشعر

(ب) تعظم فاطمة

جميع قولوير الطب العربي
 جميع معضلات الحب العربي
 و

حيث يعود هذا التوازن التركيبي هنا إلى تكرير أكثر من كلمة وحدة. إلا أن

(1) في وصف قطة سيامية، الأعمال الكاملة، 232/4.

ذلك ليس شرطاً واجبا كما سيصح لنا عند عودتنا إلى هذا الجانب ضمن الموازنة بين الموضع التركيبي.

وهذا التماثل بين الكلمات كثيراً ما يموءد الشاعر حتى يتحول إلى مسألة تامة بين الأبيات والرواقع أن هذه الطائفة التي لاحظ محمد بس شوعها عند محمود درويش⁽¹⁾ تبدو أشد وضوحاً عند نزار الذي يكثر من تكرير الأبيات، كما يتضح من هذا النموذج المأخوذ من قصيدة بلقيس:

يا فرسي الجميلة إنتي
من كل تاريخي عجول
هذي بلاد يقتلون بها الخيول
هذي بلاد يقتلون بها الخيول⁽²⁾

وقد يعين هذا التكرير حداً من التراكم يصبح فيه مهيماً على بعض المقاطع هيمنة مطلقة كما في هذا النموذج:

أمارس الشخص خلف حضرة الإمام
يقول: (اللهم امحق دولة اليهود)
أقول: (اللهم امحق دولة اليهود)
يقول: (اللهم شئت شملهم)
أقول: (اللهم شئت شملهم)
يقول: (اللهم اقطع سلهم)
أقول: (اللهم اقطع سلهم)
يقول: (أعرق حرثهم وذرعتهم)
أقول: (أعرق حرثهم وذرعتهم)⁽³⁾

(1) الشعر المعاصر، محمد بئيس، ص 152.

(2) قصيدة بلقيس، الأعمال الكاملة، 64/4.

(3) الامتجوابية، نفسه، 131/3.

إد يتحقق التوارن بين كل بيتين متتابعين، باستثناء البيت الأول الذي جاء مهيئاً للتكرير، ولا يقع الاختلاف إلا في صوئي الهمزة والباء سبب تغير الإسناد (يقول/أقول).

إلا أن أكثر صور تكرير الآيات شيوعاً عند برار هي تلك التي يتم فيها توزيع البيت الواحد على جسد القصيدة كلها ويبدو هذا بوضوح في القصائد المعصمة إلى مقاطع، حيث يقوم بدور اللزمة التي يتم ترديدها في الأعمى بتكريره في بداية كل مقطع أو مهيئته وتتجلى الأهمية الإيقاعية التوارنية لهذا التكرير في توزيع بنية صوتية واحدة على مقاطع القصيدة في قصيدة النثر خاصة التي يقوم فيها لجانب الصوتي بدور التعميم عن عباد الورن، كما نجد في قصيدة "سأقول لك أحبك" التي يتم فيها تكرير هذه العبارة في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الخمس على النحو التالي:

سأقول لك أحبك

حتى تنتهي كل لمات العشق القديمة

(...)

سأقول لك أحبك

عندما أشعر أن كلماتي صارت تسحقك

(...)

سأقول لك أحبك

عندما أشعر أن الأرض حتى تلور بحاجة إليك

(...)

سأقول لك أحبك

عندما تسقط الحدود بهائياً منك وبين القصيدة

(...)

سأقول لك أحبك

عندما أبرأ من حالة القصاص التي تمرقني⁽¹⁾

.....

ومن أجل بيان مفهوم التراكم عند زرار ودوره في تحقيق التوازن الإيقاعي
صنعه نأخذ هذا النموذج من شعره:

أريد أن أحبك

حتى أتخلص من يباسي

وملوحتي

ونكلس أصابعي

وأستعيد جلدأولي

وسنابلي

وفراشاتي المملونه

وأؤكد من قدرتي على الغناء

وقدوتي على البكاء

...

أريد أن أحبك

حتى أسترجم تفاصيل بيتا الدمشقي

غرفة ... غرفة

بلاطة ... بلاطة

حمامة . حمامة

وأتكلم مع خمسين صبيحة مل

كانت أُمي تستعرضها كل صباح

كما يستعرض الصائغ

ليراته الذهبية⁽²⁾

(1) سأقول لك أحبك، الأعمال الكاملة، 858/2 864.

(2) أحبك حتى ترتفع السماء قليلا، الأعمال الكاملة، 198/5 199.

المقطعان، كما هو واضح، ثريان. لهذا مارس الشاعر عملية تعويض تنصب على تكثيف الجانب الصوتي فيهما لإعادة التوازن الإيقاعي الذي حلت بغياب الوزن. وهكذا، فعلى مستوى تكرير الصوائت نجد تراكما في توارن الصيغة العروضية كما ويوعا بين مجموعة من الكلمات هي:

ملوحتي / أصابعي / جداولي / سائلي / بلاطة / حمامة - 0//0//.

أنخلص / أناكد / أنكلم - //0// (وهي تضم، إلى ذلك، توارن في الصيغة الصرفية - أنمقل).

- أسترجع / يستعرض / ليراته - 0//0//0/

- العناء / البكاء - 00//0/.

- أحبك / نكلس - 0//0//

أما على مستوى التجسس فنلمس مضارعة بين صوتي السين والصاد في مجموعة من المادج المتجاورة (أنخلص/يباسي - نكلس أصابعي - أسترجع/تعاصيل - حمسين/صفيحة - تستعرضها/صباح - يستعرض/العنائ) إلا أن ميل الشاعر إلى تجسس المماثلة يبدو أكثر حضوراً من سابقه، الذي لا يضم مع ذلك فروقا كبيرة بين صوتي السين والصاد كما تمت الإشارة في مسابقة سابقة، حيث نجد تكريرا يشمل مختلف المستويات بدءا بالصوائت حتى تكرير العبارة أو البيت.

وهكذا يتجدد تراكم الصوائت في المودج التالي.

واتكلم مع خمسين صفيحة قل

بتكرير صوتي الهم والهاء، إضافة إلى ما يضمه هذا البيت من مضارعة هربية بين السين والصاد، كما تمت الإشارة. ويحضر تجسس الاشتقاق أيضا بالمماثلة بين معظم أصوات الكلمتين في (تستعرضها / يستعرض). كما أن الشاعر يصل بتجسس المماثلة إلى مستوى التكرير الذي يتجسد في ترديد الكلمات التالية: غرفة - بلاطة حمامة، الذي يضم، إلى ذلك، موازنة صرفية بين (بلاطة/حمامة) كما لاحظنا

سابقا

غير أن التكرير يتجاوز في هذا المودج الكلمة الواحدة، فيفتح عنه تكرير عناصر التركيب، فلا يحتلف الجران المتوازنان إلا في قرينة واحدة لا تحلو هي أيضا من توازنه وهو ما نلمسه في قوله.

وأناكد من	قدرتي	على	العناء
و	قدرتي	على	البكاء

إذا لا يقع الاختلاف، بعد التصدير (وأناكد من)، إلا في كلمتي العناء والبكاء المتوازنتين مع ذلك تصريفا وتسجيحا.

ويلج الشاعر بهذا التكرير مداء بالمعاقلة بين الوجدتين التركيبيتين المتوازنتين مماثلة كاملة، بتريديد عارة (أريد أن أحبك) في مطلعي المقطعين معا، كما يعيدها في بداية كل مقاطع القصيدة الستة عشر ماعدا ثلاثا هي، الثاني عشر والرابع عشر والسادس عشر، مما يصح المقطعين، والقصيدة كلها، نواريا مستمدا من تكرير وحدة صوتية بشكل منتظم بعد كل عدد محدود من الأبيات.

وبذلك يتضح لنا ميل الشاعر الشديد إلى تكثيف الموارد الصوتية، وهو الميل الذي لا يمكن فصله عما كا قد توصلنا إليه سابقا من محافظته على اسمهم العناني للإيقاع، فعند المحافظة على إقامة التواصل مع المتلقي ويظهر هذا التوجه في تكثيف الجانب الصوتي الذي تزداد أهميته الإيقاعية في قصيدة النثر، حيث يسمى إلى القيم بدور التمويض عن غياب الوزن، لتأتي هذه القصيدة أيضا مبالغة نحو العالية، مما يعني عنها المحي التحريبي المصري الذي أخذته عد أدونيس بدءا بـ(مفرد بصيغة الجمع) الذي أشار إليه نزار إشارة دالة في إحدى مقارباته بين أسلوبه الشعري وأسلوب أدونيس حين قال عن هذا الأخير: "هو مقتنع بـ(مفرد بصيغة الجمع) وأنا مقتنع بصيغة متبهي الجموع"⁽¹⁾

فصيعة متبهي الجموع عند نزار لا تعني غير التواصل مع الجمهور ومع "أصغر ذرة تراب على الأرض العرمة" على حد تعبير الشاعر نفسه⁽²⁾

(1) «أعمال الكاملة، نزار قباني، 466/8 - 467.

(2) نفسه، 467/8.

ولعل هذا الاهتمام بالجانب الصوتي هو الذي جعل الشاعر ينظر إلى قصيدة اثر المحاصرة بقدر كبير من التذمر بسبب إهمالها لهذا الجانب، إذ قال في بعض كتيبه المتأخرة: "نوقراً شعراء قصيدة اثر (سورة مريم) لا يختجلوا من أنفسهم، واكتشفوا كم هم لميون"⁽¹⁾.

ومن أجل استكمال النظرة حول دور الموارد الصوتية في شعر برار، سنتقل إلى المستوى الثاني من الدراسة، بعد التراكم، وهو الموقع التوارثي

2 - الموقع التوازني

يشير محمد العمري، استناداً إلى تعريفات لغوية لمفهوم الموارد، إلى أن أهم ما يميز الموارد الصوتية هو المساواة في الكم (التراكم) والتقابل في الموقع⁽²⁾ ومن ثم فإن الموقع يكتسي أهمية بالغة في تحقيق الموازنة، تصاف إلى أهمية التراكم، من خلال تجسيد مفهوم التقابل بين العناصر المتوارثة

وبحر، في هذه الدراسة، سنعتمد من التقسيم الذي وضعه العمري للموقع دون التقيد الحرفي به⁽³⁾ وسيشمل إبرازاً لمواقع الموارد عند برار ثلاث مستويات نشعلها مواقع الأصوات ومواقع الكلمات التي تشمل مستويين هما الموقع التركيبي والموقع العروضي.

2. 1. مواقع الأصوات

يختص هذا المستوى برصد مواقع الأصوات خاصة في إطار التحيس، مما يساهم، إلى جانب التراكم، في إبراز الوظيفة الإيقاعية للتكرير وهو ما سبدفما يحو توجيه اهتماماً في هذا المستوى إلى جانب تكرير الصوامت دون غيرها فمن الأمور التي اهتم بها برار أهمية بالغة لإبراز الجانب الصوتي المجاورة بين الكلمتين (المتجانستين)، بحيث يتم تكرير أصوات بعينها في مدة زمنية قصيرة.

(1) إهداءات، ص 130.

(2) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 58.

(3) ويشير إلى أن الباحث يميز بين الموقع المعوي الصوري والتركيبي، والموقع العروضي انظر المرجع السابق، ص 146.

وهو ما يعد عاملاً أساسياً في إبرازها، يضاف إلى دور التراكم. ولتأخذ المادج التالية لبيان هذا الأمر

- (أ) فانقسمنا قاتلاً وشعوباً
 واستبيح الحمى، وضاع العرين⁽¹⁾
 (ب) والنهر يُسمعنا أحلى قصائده
 والسر يلبس بالساق الخلاخيل⁽²⁾
 (ج) لم أنس أسماء النساء وإنما
 للحسن أسباب ولي أسباب⁽³⁾

وفي المودج الأول عمد الشاعر إلى تجسيد المقابلة داخل أربع مجموعات متجاورة الطرفين بتكرير صوت داخل كل مجموعة على النحو التالي (انقسمنا/قاتلاً)، (فيانثلا/شعوباً)، (استبيح الحمى)، (ضاع/العرين). إلا أن التجاور يبدو أشد تأثيراً في المجموعتين الأخيرتين، لكون الصوتين المكررين لا يهتديان من مثبتهما أثناء الإنشاد غير صوت واحد هو اللام الصامت في الحالين مع (حلحلى...حلحلى).

وفي المودج الثاني قابل الشاعر بين مجموعة من الكلمات داخل ثلاث مجموعات هي (المر/يسمعنا)، (أحلى/قصائده)، (السر/يلبس/بالساق). ويبدو التجانس في المجموعة الأخيرة أوضح، لتكرير صوت السين في ثلاث كلمات متجاورة، بحيث يؤدي هنا تضافر الموقع والتراكم إلى إبراز الجانب الإيقاعي التوافقي لهذا الضرب من التكرير. وهو ما يبدو بشكل أشد وضوحاً في المودج الثالث الذي تجسد فيه المعادلة داخل ثلاث مجموعات متجاورة الأطراف هي (أنس/أسماء النساء)، (أنس/أسماء النساء/إنما)، (للحسن/أسباب). حيث يؤدي تجاور مواقع الصوت المكرر في كل مجموعة إلى بروره بشكل ملعت أثناء الإنشاد.

(1) ترصيع بالذهب عن سيف دمشقي، الأعمال الكاملة، 3/437

(2) موال دمشقي، الأعمال الكاملة، 3/519.

(3) أنا يا حديقه متعب مروتني، الأعمال الكاملة، 3/632.

ويبلغ هذا الأمر مداه في المجموعة الأولى التي يعقد فيها الموقع بالتراكم، إذ تشترك الكلمات المتجانسة في صوتين متكررين في كل منها هما السين والهمزة.

ومما له أهمية بالغة في تجسيد مفهوم التوازن في مواقع الأصوات، تقابل هذه الأخيرة في مواقع متوازنة داخل الكلمات المتجانسة. وهذا الجانب هو ما يمكن تسميته عموماً بالموقع الصوري للأصوات الذي يفصده به "موقع الأصوات من الكلمة أو من المركب المعبر طرماً من أطراف التوازن"⁽¹⁾ فمن المواقع التي حظيت باهتمام برار في موازته بين الأصوات المتراكمة؛ وقوعها في أوائل الكلمات المتجانسة، كما يتضح من المادج التالية

أ) ترناح حروف العطف وتحيل ثاءات التأنيث

وينت قمع ما بين الصفحات

ونجيه طيور من عيبك وتحمل أخباراً عليه⁽²⁾

ب) يخطر لي أحياناً

أن أجلك في إحدى الساحات العامة

حتى تشر المبرائد

صورتني وصورتك في صفحاتها الأولى⁽³⁾

ج) أريد أن أحبك

حتى أنحلص من يباسي⁽⁴⁾

في المودج الأول وقعت التاء في بداية مجموعة من الكلمات هي، (ترناح - تحيل - ثاءات - التأنيث - تجيء - تحمل)، مما يجعلها محققة لمفهوم التوازن بين هذه الوحدات المتجانسة داخل كل بيت من البيتين. كما أن تكريرها في أوائل الأفعال قد سمح بتحقيق التوازن بين بعض عناصر البيت الأول والثاني بسبب

(1) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 159

(2) حين أحبك، الأعمال الكاملة، 189/2

(3) مائة رسالة حب، الأعمال الكاملة، 496/2

(4) أحبك حتى ترنم السماء قليلاً، الأعمال الكاملة، 198/5

تكرير عناصر التركيب:

مرتجح حروف

تحليل زخات

تجويد طيور

أب المودجان الثاني والثالث فثريان. لهذا يدر الموقع التوريثي أكثر أهمية فيهما، إذ جاء في أغلب الأحيان معضودا بالمجاورة بين الأصوات المتماثلة، كما يتضح من المجموعات التالية (أحيان/أن/أجلدك/أحدى/صورنت صورتي/صفحاتها/أريد/أن/أجلدك/أتلخص).

وإضافة إلى مماثلة الشاعر بين أوائل الكلمات وما أضعا ذلك من توارن على الوحدات المتجانسة، فقد عمد أيضا إلى المماثلة بين أواخر الكلمات يجمعها وهذا الصرب من المماثلة يحظى بأهمية صوتية بالغة، كما أشار إلى ذلك محمد العمري، نظرا لوقوعه موقع الوقف¹ وهي أهمية لم يفت القدماء الإشارة إليها، إذ ورد بعضهم بين السجع والعاية فقال ابن مسان الحفاجي: "فأما القوامي في الشعر فإنها تجري مجرى السجع"² ورغم أن سياق الحديث هنا عن القوامي فإنه لا تحصى الموازنة بين أهميتهما المستمدة من المماثلة بين أصوات يتم الوقوف عليها

وقد به الباحث أحمد أبو زيد إلى ما يحتويه أصل تسمية هذا الصنف من المماثلة بالسجع من إشارة إلى أهميته الإيقاعية، فقال: "إن كلمة السجع التي احتارها العرب وجعلوها مصطلحا فنيا لهذا الأسلوب لتحمل في طياتها معنى الإيقاع فهي مأخوذة من سجع الحمام. وسجع الحمام يمتار عن أصوات الطيور الأخرى بجمال إيقاعه () على وداعة صوته"³

(1) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 160.

(2) مر الصاحبة، ص 179

(3) الناسب الياني في الفراء، أحمد أبو زيد، ص 220. ونظر حول هذا المصطلح أيضا خراطة الأدب، 41/2 ونحرير التعبير، ص 300

وقد استغل برار هذه الإمكانية الإيقاعية، وحضرت في قصيدة التعميلة وقصيدة الشر عنه بشكل أوضح، باعتبارها ميلا إلى تكثيف الإيقاع الداخلي لليت في هاتين القصيدتين خاصة، كما يبدو من السامح التالية.

(أ) كنت كالبللور مكسورا على الأرض

وكننت قهوتي تشرني

والبرنس الحبل بالماء

بادي

ويهديني ملايين الهدايا⁽¹⁾

(ب) كان يلما كان

في صدرك أسماك وخيل ودهوك

وملوك وزغاليل حمام

وزعاريذ صبايا⁽²⁾

(ج) إنك امرأة مكتبة بذاتها

زيتك منك

وقمحك منك

وبارك منك

وصيفك وشتاك

وبرقك ورعدك

ومطرك وثلجك

وموجك وربك كلها منك

ماذا أحلمك يا امرأة⁽³⁾

ففي المودج الأول تمت الموارنة بين أربع وحدات جاءت كلها منتهية

(1) تنوينات موسيقية عن امرأة متجردة الأعمال الكاملة، 90/2

(2) نفسه، 93/2

(3) تكتين الشعر وأوقع أنا، نفسه، 897/2.

بحرف النون (تشربي - يناديني - يهديني - ملاين). وتبدو المقابلة أوضح بين الوحدات الثلاثة الأولى التي تشترك في وصل النون بالياء، مما يجعل السجع في أواخرها تاماً، بحيث يضاف دوره التواربي إلى دور التراكم والمجاورة المتمثلين في تكرير صوت الياء في السطرين الأخيرين: "يناديدي ويهديني ملاين الهدايا"

أما في المودج الثاني فيأتي تراكم صوت الكاف معضوداً بموقعه السجعي في مجموعة من الوحدات هي (صدرك/أسماك/ديوك/ملوك). هذا على المستوى المحطي المرئي أما على مستوى الإنشاد فإن هذا التوارن يتسع باتساع السجع وامتداده إلى وحدات معجمية أخرى داخل البيت. إذ أن ما يحصل في التورن هو تحقيقه بصائت متوحد بون ساكنة فتطلق ديوك - ديوكس⁽¹⁾ وبهذا يتسع التوارن داخل البيت بفعل الإنشاد ليشمل الوحدات التالية (أسماك - حبل - ديوكس - ملوك - حمام).

ومما يريد من أهمية إيقاع الأصوات في هذا البيت معه مواردة الشاعر بين مجموعتين مواردة صربية تامة إلى جانب حضور التجسس فيهما، وهما:

د-ي و ك ن ز-غ-ال-ي-ل

م-ل-و-ك-ن ز-غ-ا-و-ي-د

أما في المودج الثالث، الذي هو مقطع ثري، يبدو دور المحاكاة بين أواخر الوحدات أكثر وضوحاً في تحقيق القافية الداخلية لهذا البيت، إذ نجد تكريراً ملتبساً لكاف المحاطة في نهاية أغلب الوحدات التي جاءت متوادة صربياً أيضاً في كثير من الأحيان (ريتك/قمحك/مارك/صيفك/برقك/ رعدك/تلجك/موجك - مثلك) مما يساهم في تعزيز إيقاع التوارن في قصيدة الشر

غير أن أجلى مظهر للمحاكاة بين أواخر الوحدات يمثل في القافية التي أثرا أفرادها بمبحث خاص نظراً لأهميتها الإيقاعية المستمدة من وقوعها في أواخر الأبيات مما يجعلها جامعة بين مستويين موقعيين صرفي وعروسي.

(1) انظر حول أهمية التورن في التوارن. تحليل الخطاب الشعري لمحمد العمري، ص 160 والخصائص لأبي جني، 70:1 - 71

2.2. الموقع التركيبي¹

إذا كان الجانب الأول المتأخر بمواقع الأصوات يخصص بالنظر إلى مواقع الأصوات المتوازنة من السياق التوابع عامة (المحاورة)، أو من الكلمات (الموقع النصفي)، فإن الموقع التركيبي ينظر إلى التوازن من منظور تركيبى بحسب اهتمامه عنى التقابل في العلاقات الحويه بين الوحدات⁽¹⁾ وعلى هذا الأساس يقترح محمد العمري، استناداً إلى صموئيل ليهين S. Levin، تناول هذا الموقع من منظورين: ينصب أحدهما على الحد الأدنى من التوازن التركيبى المتمثل في وقوع "أطراف متعادلة موقعاً واحداً بالنسبة لطرف ثالث"، وهو المسمى بالمقارنة⁽²⁾، وينصب الثاني على الحد الأقصى لهذا التوازن، والمتمثل في وقوع طرفين أو أكثر في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين أو أكثر، وهو المدعو بالتوازي⁽³⁾.

ولقد اهتم برار بهدين الجانيين معاً، وإن كان ميله إلى الثاني منهما أوضح، كما دلنا على ذلك مطالعة ديوانه، لما يورده من توازن مستمد من توسيع المعدلة بين أطرافه، قد يصل إلى المقابلة بين شطرين أو بين كاملين، بينما لا يتجاوز الجانب الأول البيت الواحد في الغالب ومن أجل توضيح هذا الأمر، إلى جانب الدور الإيقاعي الذي تقوم به المقارنة أولاً، بأحد هذه النماذج:

أ، هذي تعاليمي أمامك كلها

شترين فيها جتتي وجهي⁽⁴⁾

ب) يذوب الحنان بعبيك مثل دوائر ماء

يقوب الزمان، المكان، الحقول، البيوت،

الحار، المراكب،

يسقط وجهي على الأرض مثل الإناء⁽⁵⁾

(1) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 147.

(2) نفسه، ص 147.

(3) نفسه، ص 150.

(4) لامية الشفتين: الأعمال الكاملة، 110/2.

(5) إن الأثر من حلم ربي، نفسه، 243/2.

(ج) صداقة يدينا
أقوى من صداقتي معك
وأصفي وأعمق
فحين كنا يختصم ونغضب
ونرفع قبضاتنا في الهواء
كانت يدانا نلتصقان وتعانقان
وتتعاثران على خيانتنا⁽¹⁾

أثرنا اختيار هذه السادج من الأشكال الشعرية الثلاث عند نزار، حتى نتيقن الدور الإيقاعي التعميضي الذي يقوم به هذا الضرب من التوازن، وحتى يتأكد لنا أن ميل الشاعر إلى التجديد لم يصاحبه أبدا ميله نحو ترك العناية والاهتمام بالاجاب الصوتي في الإيقاع.

ففي النموذج الأول نمت المعادلة بين طرفين واقعين موقعا واحدا من طرف ثالث على الشكل التالي:

سترين فيها جيتي
و جهنمي

فكلمتا "حتي" و"جهنمي" وقعتا موقعا نحويا واحدا من طرف ثالث هو (سترين فيها)، فتم الربط بينهما بحرف المصطف، كما أن المجازة بينهما واقعة في ثلاثة أصوات هي الجيم والون والياء، مما يجعل الموازنة بينهما أدخل في نوع التعديد الذي هو "العناية في حس النسق" عند القدماء⁽²⁾، غير أن اهتمام الشاعر في هذا البيت بأنواع أخرى من التوازن، على رأسها الوزن والمساواة بين الشطرين، جعل المقارنة أقل بروزا وأهمية مما هي عليه في النموذج الثاني

(1) حاشية رسالة حبيب نقي، 456/2.

(2) حيث يقول ابن حجة الحموي "التعديد () هو عبارة عن إيقاع أسماء معروفة على سياق واحد. فإن روعي في ذلك أرواح أو عطاسة أو تجسس أو مقابلة فذلك العناية في حس النسق". خزنة الأديب، 390/2.

فهي هذا النموذج التصيلي الذي تغيب فيه الموازنة الرمية بين الأشرطة والآيات تردد أهمية المقارنة بهيمتها على البيت الثاني الذي يتعدل فيه ستة أطراف بوقوعها موقعا محويا واحدا من فعل "يدوب" على الشكل التالي

الزمان	يدوب
المكان	
الحقول	
اليوت	
البحار	
المراكب	

الغائب هنا حرف العطف الذي أسقط لضرورة ورمية أو لغوية / دلالية تتعلق بالانزياح كما يبدو. وهذا النموذج يدخل أيضا في باب التعديد الذي عرفه الحموي بقوله "التعديد () هو عبارة عن إيقاع أسماء متكررة على سياق واحد" كما أن مما يريد من أهميته الإيقاعية ويدخله في النوع المقدم عند القدماء وقورع أعذب الكلمات المتعادلة فيه على رنة هروضية واحدة وهي (الزمان - المكان - الحقل - البيوت - البحار = /0//0/)، وكذا اشترك كل من الكلمتين الأولى والثانية، من جهة، والثالثة والرابعة من جهة ثانية في رنة صرفية واحدة في كل حالة هذا إضافة إلى تسجيع كلمتين متجاورتين هما (الزمان/المكان).

أما النموذج الثالث فهو "رسالة" شربة نهيمن عليها المقارنة من بدايتها إلى نهايتها على النحو التالي:

صداقة يدينا	أقوى	من صداقتي معك
و	أصلى	
و	أعشق	
فحين كنا	محتصم	
و	نفقضب	

و	نرفع	قبضاتنا في الهواء
كانت يدانا	تلتصقان	
و	تتعاقلان	
و	تتعامزان	على خيانتنا.

عهد المودج يقدم لنا تكتيكا للمقارنة التي نهيمس على أبيات الرسالة انثلاث هيمنة واصحة لثوم بدور التمييز الإيقاعي من غياب الوزن وعن غياب التوازن الرسمي بين الأبيات، مما دفع بالشاعر إلى جعل المعادلة السحوية بين الأطراف المتقابلة محصورة بطرق أخرى للموازنة فيما بينها من أجل تحقيق هذه العناية التمييزية نوجرها فيما يلي:

- الموارنة الصرفية والمروضية وتكرير الهمزة في أوائل الكلمات في البيت الأول (أقوى/أصفي/أهمق).

- الموارنة الصرفية والمروضية بين كلمتين (مغضب/رفع) وتكرير الوزن في أوائل كل الكلمات في البيت الثاني.

- الموارنة الصرفية والمروضية بين كلمتين (تتعاقلان/تتعامزان) وتكرير الناء في أوائل كل الكلمات وسجع أواخرها بالوزن المسبوقة بألف المد في البيت الثالث.

وإذ قد أنهيت الحديث من المقارنة، سنتقل إلى الجانب الثاني من الموارنة بين المواقع التركيبية المتمثل في التوازي الذي تبدو أهميته الإيقاعية أشد بروزا كما يتضح من النموذجين التاليين:

أ) نحن الضعفاء وأنت المتعصر الغلاب

نحن الفقراء وأنت الرزاق الوهاب

نحن المجنأ وأنت القهار التواب⁽¹⁾

ب) أنت مهتمة بالمعتزله

وأنا مهتم بأي نواس

(1) شعراء الأرض المحتلة، الأعمال الكاملة، 157، 3

أنت معجبة برقص الاله
وأنا معجب برقص الدراويش
أنت تسكنى مراكب الورق
وأنا أسكن البحر
أنت تسكنين الطمانينه
وأنا أسكن الانتحار⁽¹⁾

فهي هذين النموذجين يتجاور التوازن البيت الواحد، ليشمل تقابلا بين عناصر واقعة موقعا محويا واحدا في أبيات متعددة، مما يسمع المقطع كله إبقاء مستمدا من التوازن بين الأبيات المفتقد في قصيدة التضميلة وقصيدة الشر، خاصة، التي تعتبران فضاء لحضور هذا النوع من التوازن بسبب قيامه بالدور الترميزي الذي أشرنا إليه آنفا.

فهي النموذج الأول يقع التقابل بين الأطراف في الأبيات الثلاثة على الشكل التالي:

نحن	الضعفاء	و	أنت	المتصر	الغلاب
نحن	الفقراء	و	أنت	الوراق	الوهاب
نحن	الجباء	و	أنت	العفار	التواب

حيث يمكن أن نلاحظ مجموعة من العناصر التوازنية التي تعضد السوارة بين المواقع النحوية منها:

- تكرير الكلمة: نحن - و - أنت.
 - الموازنة الصرفية بين كلمات صيغة الضعفاء / الفقراء / الجباء.
 - الموازنة الصرفية الوراق / العفار / الغلاب / الوهاب / التواب.
- وفي النموذج الثاني يمكن التمييز بين مجموعتين متوازنتين على الشكل التالي

(1) أيتها السيد التي استقلت من أنوثتها، الأعمال الكاملة، 2، 912.

أز ت	سكبين	مراكب الورق
أنا	أسكن	البحر
أز ت	سكبين	الطماية
أنا	أسكن	الأنهار

أز ت	مهم	ب	المعتزله
أنا	مهتم	ب	أبي نواس
أز ت	معج نة	ب	رقص الناله
أنا	معج ب	ب	رقص الفلولوش

حيث تتعادل المواقع السحوية في هاتين المجموعتين تعادلا تاما بين الأبيات، مما يجعل جانب التواري مهما على هذا المقطع الشري بشكل أوسع مما لمسه في النموذج الأول الذي لم يتجاوز ثلاثة أبيات. وهذا راجع إلى الدور التعويضي الذي يسمى إلى تحقيقه بالموارة الكمية (عدد الكلمات) بين الأبيات، بسبب غياب المواراة الرمية الذي سببه غياب الورد. كما أن التواري جاء في سياق توظيف الشاعر لمجموعة من المواربات الصوتية المنتشرة في تكرار عدد من الكلمات (أنا - أنا - ب - تسكين - أسكن - رقص) والمجانسة بين عدد آخر (مهتم، مهمة - معجب، معجبة - تسكين، أسكن)، مما يقوي جانب التواري في هذا المقطع الشري، ويؤكد، من ثمة، الدور التعويضي الذي تقوم به المواراة بين المواقع التركيبية عامة في سبيل الحفاظ على عناية القصيدة عند مرار، بما في ذلك قصيدة الشر. كما أن من أهم الوظائف التي تؤديها هذه المواراة وظيفة التقسيم الذي سبغ من لعائده عند حديثنا عن مية البيت الشعري.

ومن أجل تأكيد صلة هذا الأسلوب في المواراة بين المواقع التركيبية بالإنجاء التواصلية لتحذات الشعرية عند مرار، نشير إلى أنه يعد أسلوبا أثيرا أيضا عند الشاعر المصري محمود درويش، الذي عاب عليه أدونيس توجيه شعره نحو الجمهور⁽¹⁾، وصيرا لإيقاع البيت عنه كما يشهد بذلك هذا النموذج

(1) زمن الشعر، أدونيس، ص 77.

بيروت / ص ١٤

يطلق البحر	الرصاص	على التوافد
يمتدح العصفور	أحبة	ميكراً
يظفر جارنا	رف الحمام	إلى الدخان
يموت من		

لا يستطيع الركض في الطرقات: قلبي قطعة من برنغال يابسين^(١)
 حيث نجد تقابلاً بين العناصر الرئيسية للجملة (يطلق البحر الرصاص / يمتدح العصفور أحبة / يظفر جارنا رف الحمام / يموت من ..) وهو ما سنعود لاحقاً إلى الحديث عن دوره الإيقاعي داخل البيت الواحد عند برار

3. الموقع العروضي:

إذا كان الجانب الثاني من الموازنة بين المواقع، وهو الموقع التركيبي، يظفر إلى تقابل الأطراف التي تقع موقفاً محورياً واحداً، فإن الحديث عن الموقع العروضي يصرف اهتمامه إلى التوازن بين الأطراف التي تقع موقفاً عروصباً واحداً^(٢) وقد مير العمري بين ثلاثة مظاهر لهذا التوازن سماها على التوالي بالتجيب الموقفي، الذي يهتم بتجيب الأطراف المتقابلة في البيت، والتضجيع الموقفي، الذي يهتم بتضجيع هذه الأطراف، والترصيع الموقفي، الذي يهتم بالجانب الصائبي الوربي^(٣) «صرف» وسوف نقصر في هذا العنصر على بيان المظهر الأخير، مع الاستعانة بالمظهرين الأولين، إذا اقتضى الأمر ذلك، لإظهار درجة التوازن، على أن نحسن أهم تجعل للجانب التشجيبي المتمثل في القافية سمحت خاص لأهميته.

وقد اعتنى برار بالموارنة بين المواقع العروضية عناية كبيرة، عرضاً لهذا الأدبي في مستوى تراكم الصوتيات، حين وقفنا على التوازن العروضي بين بعض الكلمات، عبر أن الشاعر لا يقصر الأمر على هذا الحد المتمثل في الموازنة بين بعض

(١) مدح الظل العالي، محمود درويش، ص 54.

(٢) تحليل الخطاب الشعري، محمد العمري، ص 169.

(٣) نفسه، ص 171 وما بعدها.

الكلمات في البيت الشعري، ولكنه يعتمد إلى تقسيم البيت كله تقسيماً عروضياً تتقابل أطرافه جميعاً باستقلال كل منها بتفعيلة من تفاعل البحر الشعري، كما ينصح من هذا النموذج

وأمية راياتها مرفوعة

وجيادها موصولة بجياد⁽¹⁾

فقد جاءت كل تفعيلة كاملة مستقلة بكلمة، مما يجعلها موزونة لكل مثيلاتها في البيت. وترداد أهمية الموقع العروضي هنا بالمقابلة التركيبية بين بعض أطراف التوارن في الشطرين على الشكل التالي.

وأمية	وراياتها	مرفوعة
وجيادها	موصولة	بجياد.

حيث يشمل التوارن هما المستويين العروضي والتركيبى معاً، إضافة إلى تسجيح الأطراف المتوارنة تركيبياً (راياتها/جيادها - مرفوعة/موصولة).

وكثيراً ما يتجاوز هذا التوارن العروضي عند الشاعر البيت الواحد، ساحياً إلى المعادة بين عدة أبيات، كما يتجسد بشكل واضح في "يوميات امرأة لا مبالية" التي سأخذ منها هذا المقطع:

لماذا يستبد أبى؟

ويرهقني سلطته

وينظر لي كأنه

كسخر في جريدته

ويحرص أن أظل له

كأنى بعض ثروته

وأن أبقى مجانه

ككروسي بحجرته

أيكمي أنى ابته؟

(1) غرناطة، الأعمال الكاملة، 1/ 566

وَأني من سلالته
 أبطعمني أبي حبرا؟
 أيعمرني بنعمته؟
 كهرت أنا بمال أبي
 بلؤلؤه بقضته
 أبي لم يتبه يوما
 إلى جسدي وثورته
 أبي رجل أدني
 مريض في محبته⁽¹⁾

يتكون المقطع من نسمة أبيات على مجزوء الوامر، وازن في بعضها بين المواقع العروضية للشطر الواحد، وهي البيت الأول والثالث والخامس والثامن التي جاء شطر واحد من كل منها مقسما إلى طرفين مستقل كل منهما بتعميلة الوامر، على الشكل التالي. (ويرهقي/سلطته - ويحرص أن/أظلم له - وأني من/سلالته - إلى جسدي/وثورته). غير أن الغالب على هذا المقطع هو توسيع مجال الموازنة بين المواقع العروضية لتشمل المقابلة بين الأطراف في معظم الأبيات كما يتضح في قوله:

أبطعمني	أبي حبرا
أيعمرني	بنعمته
كهرت أنا	بمال أبي
بلؤلؤه	بقضته

حيث يتوازن كل طرف من هذه الأبيات مع بقية الأطراف توازنا عروضيا، كما يبدو، من خلال استغلاله بتعميلة الوامر (مفاعلتن). هذا إلى ما يمكن ملاحظته من تجميع بين بعض الأطراف المتوازنة، كما في قوله (أبطعمني/أيعمرني)، مما يرقى بالمقابلة بين المواقع العروضية أحيانا إلى مستوى الموازنة التامة بين الأطراف وهو ما يعد

(1) يوميات امرأة لا مبالية، الأعمال الكاملة، 1/ 592 - 593

د. أهدبة مركزية في التوازن الإيقاعي للبيت والفصيلة على السواء. وإذا كانت البحور الصافية قد مثلت مجالاً حصياً لهذا الضرب من التوازن بسبب وحدة تفعيلها، فإن الشاعر قد حاول سحبه على البحور المركبة أهدبا كما يبدو من هذين البيتين:

(أ) ولتعيشي تحلاً في جيبي
ولتكوني خرافة لا تكون⁽¹⁾

(ب) أحقا رسالتي إليك تمزقت
ومن حييائي ومن روائمي⁽²⁾

فقد ورد في البيت الأول بين الأطراف كما يلي:

ولتعيشي /	ولتكوني =	فاعلاتن
تحلاً /	خرافة =	متفعّلن
في جيبي /	لا تكون =	فاعلاتن

وفي النموذج الثاني قسم بيت الطويل بالموازنة بين أطراف الشطرين على النحو التالي:

أحقا /	ومن =	فعول (ن)
رسالتي /	حييائي =	مفاعيلن
إليك ومن =	فعول	طويل
تمزقت /	روائمي =	مفاعيلن

ولا أن كل من يطالع ديوان نزار يلاحظ قلة هذا الضرب من الموازنة في البحور المركبة وعيمته على البحور الصافية عند، مما قد يساعد أيضا على تصيير ميل الشاعر نحو هذا السرح من البحور واستعمالها في فصيلة التفعيلة خاصة ويظهر التجسيد الأمثل للتوازن الموقفي عند نزار في الجمع بين موازنة المواقع الصرفية (السجع) والتركيبية والعروضية، مما يرقى به إلى مستوى الترميع

(1) امرأة من دحان، الأعمال الكاملة، 1/162.

(2) الرسائل المحترقة، نفس، 1/417.

الذي جعله قدامة بن جعفر "من دعوت الورق"⁽¹⁾، وعرفه ابن الأثير بـ "أن نكون كل لفظ من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظ من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"⁽²⁾.

وقد اتخذ نزار هذا الأسلوب سبيلا للمساواة بين الأبيات في قصيدة التفعيلة خاصة من خلال المعادلة النامة بين كل عناصره كما يتضح من هذا الحقطع الرجري:

(-)

لمرة	أجعله	كبة	قوطبة
ومرة	أجعله	مئة	مصرية
ومرة	أجعله	مروحة	صيتة
ومرة	أجعله	طيارة	من ورق... ⁽³⁾

حيث يتوازن كل طرف مع ما يقابله في الأبيات الأخرى تركيباً وعروضاً وسجعاً ولا يستثنى من ذلك المصراع الأخير الذي يدخله التوازن في إطار التوازن السجعي أيضاً، مع ما يقابله في الأبيات الأخرى (صبيحة/ من ورق).

وبهذا يساهم الترتيب، الذي يعد في أصله أثراً من آثار البناء⁽⁴⁾، بشكل فعال في إبراز دور الموارد الصوتية عند نزار، وهو ما يعد تجسداً واضحاً للتوجه المعاني للإيقاع عند الشاعر. هذا التوجه الذي ظل مهيمناً حتى على الشكليات الجديدة، القصيدة عند قصيدة التفعيلة وقصيدة الشرائط حيث خضعت لعمليات تعويض إيقاعي تنصب على تكثيف الجانب الصوتي، على المستويين التراكمي والموقعي معاً، بهدف الحفاظ على مفهوم الإبداع وتحقيق التواصل مع الجمهور وهو الهدف الذي تقوم عليه الحداثة الشعرية عند نزار بكاملها.

(1) بقدر الشعر، لأبي العرج قدامة بن جعفر، نج. كمال مصطفى، ط 3 (د ت)، ص 40.

(2) المثل السابق، 258، 1، وانظر خرافة الأدب للحموي، 409/2، وسر الفصاحة، ص 190.

(3) مخطط نزارى لتبسيط العالم، الأعمال الكاملة، 383/5.

(4) المروض، محمد علي الرياوي، ص 109.

المبحث الثاني: القافية

أشروا في ثانيا المبحث السابق إلى أن القافية تعد أهم مظهر من مظاهر التوازن الموقفي، حيث تجمع بين الموقعين: الصرفي، المتمثل في السجع، والعروصي، المتمثل في وقوعها ضمن وحدات تحتل أواخر الأبيات. وهو ما يؤهلها لأن تعتبر جزءاً لا يتجزأ من البنية التوازنية للقصيدة⁽¹⁾ والواقع أن كلا من هذين الموقعين قد لفتا انتباه النقاد منذ القديم، إذ قال ابن مسان في بيان أهمية الجنب الأول: "فأما القوافي في الشعر فإنها تجري مجرى السجع"⁽²⁾

أما الجنب العروصي فتجد أوضح تجل له في تعريفات القافية التي ربطتها في الغالب بالموقع الوزني، رغم الاختلافات الموجودة بينها وهو ما سنشير إلى بعضه إذا عرضنا لبعض هذه التعريفات وإذا كان عنصر التوازن، بمختلف أبعاده، يُعد مؤشراً واضحاً على عبثية الشعر، كما ألمحنا إلى ذلك في مقدمة هذا الفصل، فإن القافية لا يمكن أن تخرج عن هذا الإطار، لما توفره من توازن داخل القصيدة، وهو ما قرره أحد الباحثين حين قال: "إن القافية () تلعب دوراً واضحاً في هذه العبثية، سواء كان تكرارها منتظماً أو غير منتظم"⁽³⁾ وبسبب هذه القيمة العبثية التوازنية التي تكتسبها من موقعها الصرفي والعروصي معاً، مما يكسبها وضوحاً في السمع كما قال ابن جني⁽⁴⁾، فقد حظيت بأهمية خاصة عند الشعراء والنقاد معاً. فقد جاء في البيان والتبيين أن شبيب بن شيبة قال: "الناس مُوَكَّلُونَ بتفضيل جودة الابتداء ومدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل جودة القطع ومدح صاحبه. وحظ

(1) مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، محمد العمري، ص 56

(2) سر الفصاحة، ص 179.

(3) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص 22 وإلى هذا أشار شوقي ضيف أيضاً في ربط القافية بالطابع العبثي لشعر الجاهلي يقول: "وسمى إذا رجعت إلى هذا الشعر وجدنا بقايا العبث والموسيقا ظاهرة فيه ظهوراً بيناً ولعل القافية هي أهم هذه البقايا التي احتفظ بها مهبط الحرف منه وورثها ما كان يصحبه من قرع الطبول وقرع الدفوف" تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دكتور شوقي ضيف، ص 194

(4) الخصائص، 83/1.

جودة القافية، وإن كانت كلمة واحدة، أرفع من حظ سائر البيت⁽¹⁾ ويتجنى أوضح تجسيد لهذه العناية في دخولها في كثير من حدود الشعر عند القدماء، على نحو ما نجد عند ابن رشيق وحارم، فقد جاء عند هذا الأخير أن "الشعر كلام موزون مختص في لسان العرب بريادة التعبة إلى ذلك"⁽²⁾ كما جاء في العمدة أن "الشعر يقوم من بعد الية من أربعة أشياء وهي اللفظ والمعنى والورد والقافية، فهذا هو حد الشعر"⁽³⁾.

لكل هذا يمكن اعتبار عناية الشعراء بالقافية استعمالاً لإمكانية إيقاعية تمتاز بكثافتها التوازنية، في سبل الميل بالقصيدة نحو العنائية، كما أن التحلي بها لا يدخل إلا في باب التجريب الذي يهدف إلى الإجهار على السمع للإيقاع بما لا يسجم بحال مع القيم العية التي شكلت الثقافة الجمالية للمتلقى العربي وهذا الأمر أشار إليه شاعر معاصر عرف بعنايته الشديدة بالقافية هو أمل دنقل الذي قال مؤكداً الدور التواصلي لهذا المنصر "إنني أعتقد أنه يجب على الشاعر أن يستولي على وجدان قارئه إن الأدب العربي لم تتحل عن ثغالبه السماعية، والقافية تحقق عنصراً هاماً من عناصر الموسيقى في القصيدة، وإن مهارة الشاعر الحديث لا تكمن في التحلي عن القافية أو الوسائل الكلاسيكية الأخرى بقدر ما تكمن في إعادة توظيفها لصالح القصيدة"⁽⁴⁾.

أما مرار فقد عثرنا له على موقفين نظريين يتضمنان تقليداً من شأن القافية وهو ما قد يدهشنا، لو صدق على شعره، إلى إعادة النظر فيما أكدناه مراراً في هذا الفصل من اعتنايه بأشكال التوازن الصوتي، سعياً إلى إقامة التواصل مع المتلقى من خلال الحفاظ على المفهوم العنائي للإيقاع يقول في مقدمة ديوانه "هل سمعتم صهيل أحراني" متحدثاً عن مفهوم

(1) البيان والتبيين للجاحظ، 1/121

(2) منهاج البلاغة، ص 89.

(3) العمدة، 1/245

(4) في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سيد البحراوي، ص 85 - 86.

الحرية الإبداعية الذي ينطلق منه. "لقد أتزوج القافية ذات ليلة وأطلقها في اليوم التالي"⁽¹⁾ ويقول في موضع آخر "كنت دائماً أشبه القافية بالإشارة الحمراء التي تصاحب السائق، وتضطره إلى تحييف السرعة أو التوقف النهائي، بحيث يعود محرك السيارة إلى نقطة الصفر بعد أن كان في ذروة اشتعاله واندفاعه. ومثل هذه الوقفة الماعنة وغير المتوقعة تؤثر بغير شك على حركة السيارة وأعصاب السائق وسلامة المسافرين".

هذا لا يعني أننا مطالب بإسقاط القافية أو إلغائها، وإنما يرى أن تكون القافية موقفاً اختيارياً، فمن أراد أن يتوقف عندها فله ذلك، ومن أراد أن لا يتوقف فهو مكانه أن يواصل رحلته، ولي يأخذه أحد إلى السجى"⁽²⁾.

إن هذين الموقفين لا يتضمنان ثورة على القافية بقدر ما يتضمنان تقليلاً من شأنها الإيقاعي كما أسلفنا. ومع ذلك فهذا نقرر مبدئياً أنها لا يستجيبان للواقع الشعري عند نزار وهذا ما سنحاول بيانه في هذا المبحث.

أما مفهومها فمع بعض الاختلاف بين العروضيين فقد جاء في كتاب القوافي للتبوكي أن سعيد بن مسعدة الأخفش قال: "القافية: الكلمة الأخيرة، واحتج بأن قائلاً لو قال لك: اجمع لي قوافي تصلح مع (كتاب) لأنت له (شباب) و(رباب). "وقال قطرب: القافية حرف الروي (ـ) لأن القائل يقول: قافية هذه القصيدة ذاك أو هيم"⁽³⁾.

كما نقل ابن رشيق أوجه هذا الاختلاف فقال: "واختلف الناس في القافية ما هي؟ فقال الحليل القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي يليه () وقال الأخفش القافية آخر كلمة من البيت () وراي الحليل عدي أصوب وميرانه أرجح"⁽⁴⁾ ثم أضاف: "ومن الناس من جعل

(1) الأعمال الكاملة، 355/5.

(2) هم، 26/8.

(3) كتاب القوافي، ص 65 - 66.

(4) العمدة، 294/1 - 295.

القافية آخر جزء من البيت. قال أبو القاسم الزجاجي: "يعض الس من العلماء يرى أن القافية حرفان من آخر البيت () ومنهم من جعل القافية للنصف الآخر من البيت () ومنهم من قال: البيت كله هو القافية () ومنهم من جعل القافية القصيدة كلها، وذلك اتساع ومجاز".⁽¹⁾

من بين كل هاته الآراء، يعتبر رأي الحليل هو الأكثر تأثيراً، إذ تباه عدد من الفاد منهم ابن رشيق، كما يتضح من سياق قوله السابق، ومنهم حازم القرطاجي الذي قال في تعريفها: "القافية هي ما بين أقرب متحرك يليه ساكن إلى منقطع لقافية وبين منتهى مجموعات البيت المعنى"⁽²⁾، إلا أن تعريف قطرب بعدد دا أهمية أيضاً، إذ يشير إلى الجانب السجعي لهذا العصر الذي أشار إليه ابن سنان فيما أوضحناه سابقاً وأشار إليه ابن جني أيضاً في قوله: "ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بانقوامي لأنها المتقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها والعناية بها أمس والحشد عليها أومى وأهم، وكذلك كلها تطرف الحرف في القافية لزيادة حاية به ومحافظة على حكمه"⁽³⁾.

من هنا يرى أن كلا من الجانين العروضي والصرفي له أهمية في إعطاء القافية قيمتها التواربية، وهو ما كما قد أشرنا إليه سابقاً فيما أوضحناه من مراوحتها بين بعدين موقعيين هما الموقع العروضي والموقع الصرفي (السجع)، لد، سنشير بهذه القيمة التواربية المردوحة التي لمسح إليها ابن جني تلميحاً فيما سماء بالمحافظة على حكم حروف القافية التي يعد الروي أولها بالعناية لكونه أكثرها تطرفاً كما يهم من كلامه.

سنشير بهذا إذن لنقرر أن القصة التواربية للقافية إنما هي مستمدة من عنصر المحايلة الذي يشمل بعديها العروضي والصرفي معاً، حيث سيجعل الأول مطبقاً للصرفي، مع شيء من التجاور في استعارة مفهوم التحليل، ويرصد الجانب

(1) نفسه، 296/1 - 297.

(2) منهاج البلاغ، ص 275.

(3) الخصائص، 84/1 (والتشديد من عندنا).

الصوتي/السجعي من خلال الظر في حرف الروي، دون أن يهمل العناصر الصوتية الأخرى للقافية التي يتجدد فيها سمائل الصوائت خاصة.

ونظراً للعلاقة الوثيقة التي تربط التوازن الصوتي عامة في الشعر بعائنة الإيقاع، فإن اهتمام سينصب على رصد جوانب التوازن في القافية عند مرار من خلال ثلاثة مستويات للمماثلة أو عدمها، يرى من خلال الاستقراء أن الشاعر لم يخرج عنها هي:

- تكثيف المماثلة

المماثلة الجبرية ومماثلة الأطراف المتعددة.

- ترك المماثلة

إذ يمثل المستوى الأول أقصى درجات التوازن الصوتي، ويقدم المستوى الأخير الوجه المقابل له، والمتنحل في تحقيق أدنى درجات التوازن أو انعدامه، بينما يقع المستوى الثاني في مرتبة وسطى بينهما بحدود تقترب به كثيراً من المستوى الأول وأخرى تديه من المستوى الأخير بالتخليل من شأن التوازن الموقفي

1 - المستوى الأول: تكثيف المماثلة

إن القراءة المعبارية لتعامل الشاعر مع القافية في هذا المستوى قد تقودنا إلى اعتبار عمله تعبيراً عن روح تقليدية حاملة تؤمن بالمماثلة بدل المحالمة وبالوحدة بدل التعدد⁽¹⁾ إلا أن تناولنا لهذا الموضوع من منظور التوازن يدفعنا إلى طرح مثل هذه الأحكام المعبارية جانباً، لننظر في وظيفة الإيقاع القائمة على تحقيق غائية القصيدة التي لا تنصل، كما أكدنا مراراً عن أشكال التوازن الصوتي هذه الأشكال التي تجد قمة تحققها في المماثلة التي تتخذ أشكالاً متعددة، يبدأها بتلك التي تنتمي إلى مستوى التكثيف، وهي وحدة القافية والتصريع والإبطاء

فقد نظرت الشعرية العربية إلى وحدة القافية باعتارها أمثل صورة لتحقيق الموازنة الموقفية في القصيدة. لهذا اشترطوا في هذه الأخيرة السير على نظام واحد

(1) انظر مثلاً الشعر المعاصر لمحمد عيسى، ص 141

في الصرب والرومي معا⁽¹⁾، فقال حازم القرطاجي: "والذي يجب اعتماده في مقاطع القوامي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه غير متماخ في إيراد ما يقاربه معه"⁽²⁾ وهذه الروح هي التي اسلمتها باريك الملائكة في حرصها على تكثيف المماثلة في القافية لتحقيق التوازن الإيقاعي في القصيدة الجديدة التي تخلت عن وحدة البيت⁽³⁾.

وعلى الرغم من أن معظم الشعراء المعاصرين قد خرجوا حروجا بنا عن هذا القاسم إلى ميدان التعدد، فإن برارا قد بقي وبها بشكل واضح لوحدة القافية في شعره. إذ يبلغ عدد القصائد التي حافظت على هذه الوحدة صريبا ورويا ثلاثمائة وعشر قصائد بما يمثل نسبة 51,75% من مجموع قصائده المودونة، لا نلتصع على شعره العمودي أو الذي كتب في مرحلة مبكرة من حياته، بل تمتد لتشمل عددا لا يستهان به من قصائد التفعيلة، منها نسبة كبيرة تعود إلى مراحل متأخرة من تجربته الشعرية، حيث إن ديوان "تزوجتك أنتها الحرية" مثلا، الذي صدر سنة 1988، تمثل فيه لقصائد الموحدة القافية نسبة تفوق 58%، وأغلبها لا ينتمي إلى الشكل العمودي ويمثل لها بقصيدة مطولة من هذا الديوان هي قصيدة "وعن بالإيجار" التي يأخذ منها هذين المقطعين:

- 1 -

كل نهار

أجنس عند صليفي الإيطالي (دويرش)

(فعل)

كل نهار

أحمل تحطيطات الشعر

(فعل)

وأكلها بذل الإغلاز

(1) سري في المصوى الثاني من المماثلة أن هناك تلمحا كبيرا في الخروج على هذه القاعدة بقلة وإنجازا.

(2) منهاج البقاء، ص 272.

(3) قصائد الشعر المعاصر، ص 80.

صار (روبرت) يعرف وجهي

(فعل) صار يقيس مساحة حزني بالامتاز

- 2 -

كل نهار

أمشي فوق الورق اليابس

(فعل) كل نهار

أتحدث في لغة الأحساب

(فعلان) وأفهم إحساس الأشجار

كل نهار

أصنع أملا من ألوان الطيف

(فعل) وأصنع شعبا من أزهار

كل نهار

أنوي فيه وكوب البحر

(فعل) تقول الشرطة لا إبحار

كل نهار

أبني وطننا أسكن فيه

(فعل) فتجرفه الأمطار⁽¹⁾

إد تتوحد القوافي كلها في روي الراء الساكنة، كما تتوحد في الضرب، إلا في حالة واحدة جاء فيها هذا الأخير على وزن فعلا (أشجار)، وهو مهمل ليس له مفاد في القصيدة كلها، كما أن وجوده لا يخرج، مع ذلك، عن إطار المماثلة الموقعية التي يحضن لها أضرب العصبية. إد أن كلا من (فعل) و(فعلان) يتتمان إلى نوع واحد من اقوافي، حسب تحديد التحليل، هو المترادف الذي ينتهي في كل الأحوال بمقطع رائد الطول مع الحفاظ على إردافه (نهار - إبطار - أمتار - أشجار - أرهار - إبحار - أمطار..). فقد استعمل تزار هذه المماثلة الثامنة في الضرب

(1) وطن بالإبحار، الأعمال الكاملة، 182/6 - 184

والروي في أغلب قصائده الموروثة، كما أسلفنا، كما أنه وظمها في كثير من الأحيان لتحقيق التوازن في عدد كبير من مقاطعه الشرية⁽¹⁾، وإن كان ذلك لم يرق عنه إلى إخصاص هذا النوع من القصائد إحصاءاً كاملاً لهذه المماثلة ومثل لهذا بالمودج التالي

جسمك مقام عراقي قديم

وقهوة وهال

وأماطار لؤلؤ كريم

وإنه من سليحان،

وإنه بسم الله الرحمن الرحيم⁽²⁾

إن ما يسترعي انتباهنا في هذا المودج هو أن كل أضربه جاءت على وزن عروضي واحد (معلول) وهو ما يجعلها تنتمي إلى نوع واحد من القافية هو المترادف الذي جاء مردفاً في كل الأحوال، مع انفراد كلمة (هال) بالألف بدل الياء، إضافة إلى انفرادها باللام روي بدل اليم التي جاءت عليها بقية القوافي، مما يجعلها قافية مهمة الردف والروي، بينما جاءت بقية القوافي متماثلة تماثلاً كاملاً. ضرب وردفاً وروياً (قديم - كريم - رحيم)، وهو ما يمح هذا المقطع الشري إيقاعاً مستمداً من هذه المماثلة التي تسعى إلى إعطاء قصيدة النثر عند الشاعر ملامح العائية، من خلال تكثيف التوازن في الجانب الصوتي. وإذا كانت وحدة القافية تمثل أهم مظهر لتكثيف المماثلة الموقعية في هذا العنصر عند برار، فإن هناك مظاهر أخرى لا تقل عنها أهمية، وعلى رأسها التصريح.

فهذا العنصر الذي يعدّ الصق بالقصيدة العمودية نجد أمثله تعريب له ما جاء عند الشوحي إدا قال: "وأما التصريح فهو أن يعبر صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة

(1) مستحدث عن القافية في قصيدة النثر من منظور الموقع العروضي، باعتبار السب، الذي يعدّ فضاء وموقفاً لها، وحدة عروضية وجدت في القصيدة الموروثة أصلاً ثم انتقلت إلى قصيدة

النثر وهي صيغة إعرائية لأن ما يقليل القامة في النثر هو السجع

(2) ليته في مدح المهدي: الأعمال الكاملة، 399/4.

الضرب ويستصحب اللوارم في الموضعين⁽¹⁾ فحديثه عن استصحاب اللوارم إشارته واضحة إلى تمام المماثلة (العروضية والعرفية) التي يُقيمها هذا العصر بين العروض والضرب، مما يجعل البيت المصرع شبيهاً "بأن له مصرعاً متساكلاً" كما قال ابن الأثير⁽²⁾.

وينبسط حازم القرطاجي بإشارة ذكية إلى الدور الإيقاعي التوازي الذي يقوم به التصريح بالمماثلة الثامة بين طرفين هما العروض والضرب إذ يقول "إن للتصريح في أوائل القصائد طلاوة وموقفاً من النص لاستدلالها به على قابلية القصيدة قبل الانتهاء إليها ولمناسبة تحصل لها بازدياد صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك"⁽³⁾.

ونظراً لهذه الأهمية التوارية التي يحظى بها هذا العنصر الإيقاعي، فقد اعتمد به برار عناية كبيرة، إذ بلغ عنده عدد القصائد المصرفة المطالع وحذف مائة قصيدة، بما يمثل نسبة 43,66% من مجموع قصائده العمودية ولولا كثرة المجزوءات، لنتي يتراجع فيها هذا العصر لهيمنة الإدماج في شعره، فكانت النسبة أعلى من ذلك. ومما يؤكد تجسيد هذا الجانب لجميل الشاعر الشديد نحو الموارنة أن كل هذه القصائد المذكورة جاءت الأجزاء المصرفة فيها متماثلة الضرب والروي معاً، إلا سردياً وحيداً وقع التصريح في ورثه دون روي، هو المتضمن في هذين البيتين الرمليين:

أكبري عشرين عاماً ثم هودي إن هذا الحب لا يرسي ضميري
حاجز العمر حطير وأنا أنحاشي حاجز العمر الحطير⁽⁴⁾

حيث جاءت العروض في البيت الأول تامة لمواصفة الضرب، ثم امتحنت محدوفة في بقية أبيات القصيدة. إلا أن المماثلة لم تتجاوز هذا الجانب العروضي إلى التسجيع، إذ يشترط في تمام التصريح أن يشترك الجرامان في الروي أيضاً غير

(1) كتاب القوافي، ص 76.

(2) المثل السائر، 1/237.

(3) منهاج البلاغة، ص 283 (والشديد من عندنا).

(4) أكبري عشرين عاماً، الأعمال الكاملة، 2/772.

أن المماثلة الصوتية حاصلة، مع ذلك، بين العروض والضرب، لانتهاهما مع بقاء المد، وإن كان لا ترقى إلى مستوى تجييع الصوامت.

وإذا أخذنا هذا العنصر من المنظور الرسمي، فإننا نجد هيمنة واضحة له في دواوينه الأولى، غير أنه يستمر في فرض حضوره العوي حتى بداية السبعينيات، حيث يضم ديوان قصائد متوحشة (1970) قصائد مصرعة تمثل حوالي نصف قصائده العمودية (11/5). بل إنه ظل حاضرا في شعره حتى نهاية الثمانينيات، ضمن ديوان "مبقى الحب سيدي" (1987)، وإن كان قد شهد انحسارا واضحا بعد ذلك، بسبب ميل الشاعر إلى قصيدة التفعيلة وقصيدة الشتر في مرحلة التسعينيات، وأهم ما يمكن استخلاصه من تعطية هذا العنصر الإيقاعي لفرة رمية تقرب من الحمسين عام هو أن الشاعر قد ظل يرى فيه مقوما صوتيا يجب استغلاله لتحقيق التواصل مع المتلقي العربي الذي ألفته أدبه استقبال هذه الكثافة الصوتية في مطالع القصائد، من جهة، وتحقيق العائبة المستمدة من كثافة نوازمه، من جهة أخرى. هذه العناية التي يظل يدهها، كما أشربا مرارا، هدفا تواصليا أيضا لا يفصل عن رؤية الشاعر إلى مسألة الحدائة الشعرية عامة. ومما يريد من تأكيد ما ذهبنا إليه هنا أن الشاعر لم يكتب بتصريح مطالع القصائد فقط بل تعداه في كثير من الأحيان إلى أوساطها، ليجسد تكتيف المماثلة شكل واضح في أثناء القصيدة، وهي ظاهرة حصرت في أشعار القدماء واستعملها بعض النقاد لدورها الإيقاعي والتواصلية معا⁽¹⁾ كما أن لجوء الشاعر إلى هذا الضرب من تكتيف المماثلة في النافذة ليس مقصورا على دواوينه الأولى، بل يمتد إلى مرحلة متأخرة من مراحل تجرته الشعرية، إذ يحصر بشكل بارز في ديوان "قصائد متوحشة" الذي يأخذ منه هذا المودع

لو أبحث في جس

لحصلت عليه من امرأة أخرى

من أية واحدة أخرى

لكنني معجزة كبرى

(1) انظر كتاب الفواقي، ص 78 وتحرير التحرير، ص 307، والمعدة، ص 326.

معجزة أكبر من كبرى
تمطرني تمطرني شعرا
وأنا يا سيدتي رجل
لا يقدّر أن ينسى الشعر⁽¹⁾

فهذا المقطع مأخوذ من قصيدة عمودية هي "قصيدة واقعية"، وإن كان شكل كنانها يوهم بأنها من النمط التفعيلي، وهو مكون من أربعة أبيات من الخبب التام أولها مدمج والبيتان التاليان له مصرعان يمكن إعادة كتابتهما كما يلي:

من أية واحدة أخرى لكـث معجزة كبرى
معجزة أكبر من كبرى تمطرني تمطرني شعرا
والبيت الذي بعدهما:

وأنا يا سيدتي رجل لا يقدّر أن ينسى الشعر
وفي هذين البيتين المصارعين يمكن أن نلمس تكثيف العمالة بين القامين
وما يقابلهما، حيث نجد أماما أربعة أطراف متعائلة صريا (فعلن) ورويا، إضافة إلى
انتهالها جميعا بمقاطع مفتوحة تمثلها الحركة المتلوة بألف المد (أخرى - كبرى -
كبرى - شعرا).

وبهذا فإن التصريح قد شكل عند مرار عنصرا صوتيا يضاف إلى جميع أشكال
التوازن الصوتي، التي تتصل بتكثيف العمالة الموقعية في القافية خاصة، ليمح
شعره صائبة من جهة، وليربط متلقيه بالموروث الإيقاعي العربي الذي أولى هذا
العنصر أهمية خاصة من جهة ثانية.

أما الشكل الأخير من أشكال تكثيف العمالة التي وقصا عليها عند نزار فهو
الإبطاء الذي عرفه المرزباني بقوله: "والإبطاء أن تنصق القامين في قصيدة
واحدة"⁽²⁾ وهو محدود من عيوب القوافي عنده وعند غيره من النقاد إلا أن أكثرهم

(1) قصيدة واقعية، الأعمال الكاملة، 729/1.

(2) الموشح، للمرويتي، ص 28.

رأوا فيه عيبا حقيقيا، إذ وصفه ابن عبيد ربه بأنه "أحسن ما يعتد به الشعر"⁽¹⁾ كما أن أكثرهم أخرج منه التكرير مع اختلاف المعنى⁽²⁾، مما يوحي بعلاقة موقفهم هذا بموقفهم من التجنيس، والتكرير، حيث استحسنوا الأول وكرهوا الثاني أما نزار فيمكن أن يدرج اهتمامه به ضمن اهتمامه بالتكرير عامة الذي يهيمن على شعره بشكل ملمت للنظر، بحيث رأى فيه عنصرا توازيا اجتهد اجتهدا كبيرا في تويته، كما مر بنا في المبحث السابق غير أن تكرير الإيطاء يكتب من موقعه في القافية مبرة إيقاعية تتجلى في بروز المماثلة فيه برورا كاملا، وهذا ما دعا نزارا، في رأيه، إلى إيلائه أهمية خاصة في إطار اهتمامه بالتكرير عامة، لتحقيق التوازن الصوتي، بفتح بذلك في طرف مافض لأدوبيس الذي لم يثر له في الديوان إلا على معادج قليلة جدا ترجم ميله عن المماثلة الصوتية منها هذه الأبيات

يا عالما بسقط في جيبى

مرتسا كالجرخ

لا تقرب، أفرث منك الجرخ

لا تغرنى، أجمل منك الجرخ

ودلك السحر الذي وثقه

هينك في الممالك الأخيرة

مر عليه الجرخ⁽³⁾

إد تكررت كلمة الجرخ أربع مرات في فواف متفردة، مما يسمح بإبراز المماثلة الصوتية فيها، غير أن هذا المودج يكاد يكون نيبا، حيث يقل نظيره في الديوان⁽⁴⁾

أما نزار، فإن الإيطاء يكثر عنده حتى يرقى إلى مستوى الظاهرة الممبرة

(1) العقد المرید 508/5.

(2) انظر كتاب المرواني، ص 179 وصر الفصاحة، ص 185 والعمدة، 320/1.

(3) سحر الميار، الأعمال الكاملة، أدونيس، 283/1.

(4) نحيل إلى مودج آخر شه بهذا ضمن المقطع السابع عشر من قصيدة مراب وأحلام الرمان المكسورة، الأعمال الكاملة، أدونيس، 85/2.

نشره، يتم في كثير من الأحيان تكرير القوافي المتتالية كما في النموذج التالي

منذ أن جئت إلى السلطة طغلاً

لم يقل لي مستشار القصر: كلاً

لم يقل لي وذراتي أبداً لفظة كلاً

لم يقل لي سفراتي أبداً في الموجه: كلاً

لم تقل إحدى مساتي في سرير الحب: كلاً⁽¹⁾

إلا أن الأمر عنده يتجاوز في كثير من الأحيان الإبطاء في المقطع الواحد إلى

هيمته على القصيدة كاملة كما نجد في قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" التي
نأخذ منها هذا المقطع:

أشهد أن لا امرأة

تقدر أن تقول إنها النساء إلا أنت

وإن في سؤتها مركز هذا الكون

أشهد أن لا امرأة

تبعها الأشجار عندما تسير إلا أنت

وشرب الحمام من مياه جسمها الثلجي إلا أنت

وناكل الحراف من حشيش إبطها الصبي إلا أنت

أشهد أن لا امرأة

اختصرت بكلمتين قصة الأموة

وحرغت وجواتي علي إلا أنت⁽²⁾

فقد تكررت عبارة (إلا أنت) في قوافي هذه القصيدة المكونة من عشرة

مقاطع ثلاث وعشرين مرة موزعة على القصيدة كلها، مما يبرر أهمية الإبطاء في بناء

القافية في هذه القصيدة وهي عدد كبير غيرها من القصائد عند مرار.

(1) السيرة الذاتية للياف عربي، الأعمال الكاملة، مرار عياني، 288/6.

(2) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، الأعمال الكاملة، مرار عياني، 744/2 (وهي قصيدة غناها كاظم الساهر).

إلا أن أمثل تجل للايطاء ولدوره الإيقاعي التوازي القائم على المعادلة الموقعية في الصيغة عدد نزار هو ذلك الذي نجده في قصائده الثرية، بحيث يؤدي غياب التوازن العروضي في الغافية، بسبب غياب الوزن، إلى اللجوء إلى الإيطاء، باعتباره سلا إلى التعويض عن هذه المعادلة العائنة. وكثيرا ما يكون التكرير هنا تكريرا، كثيرا ومعتمدا على أكثر من كلمة واحدة كما في هذا المقطع.

لقد جعلتنا الحرب الأهلية حيواتين برصين

بتكلمان دون شهيه

ويتاسلان دون شهيه

ويلتصقان ببعضهما بصمغ العادات المكتسبه

فهوتي التركيه عادة مكتسبه

وحمامك الصباحي عادة مكتسبه

ولون مناشعك عادة مكتسبه⁽¹⁾

فإضافة إلى دور المعادلة الذي يقوم به الإيطاء في هذا المقطع بتكرير كمنتي (شهيه) و(مكتسبه) يمكن أن نلمس دوره الواضح أيضا في تحقيق الموارنة بين

المواقع التركيبية في عدة مواضع

أ	يتكلمان	دون	شهيه
	يتاسلان	دون	شهيه
ب	فهوتي	التركيه	عادة مكتسبه
	حمامك	الصباحي	عادة مكتسبه
	لون مناشعك	()	عادة مكتسبه

وسمي النمطين لهذا العنصر بمودج يدل دلالة واضحة على تعدد اشهر تكسبه في قصيدة الثر ليساهم في عملية التعويض الإيقاعي عن غياب الوزن. وهو مقطع مأخوذ من قصيدة ثرية راخرة بالمولوبات الصوتية.

جسمك كتاب يقرأ من كل الجهات

(1) هل تجيش معي إلى البحر² الأعمال الكاملة، 866/2.

عموديا يقرأ
وأفصيا يقرأ
في الصباح يقرأ
وفي المساء يقرأ
وفي وقت القيلولة يقرأ
من النظافة العتق يقرأ
ومن شموخ المنهدين يقرأ
ومن أصابع القدمين يقرأ
ومن استدارة الصلدين يقرأ
جسمك قارة متعددة اللغات⁽¹⁾

مضافة إلى تكرير كلمة واحدة تسع مرات في قوافي تسعة أبيات من هذا المقطع، يمكن أن نلمس المرونة الشديدة التي يعتمد إليها الشاعر بين المواقع التركيبية في نفس هذه الأبيات، مما يدفعنا إلى إرجاع هذه المرونة إلى دور الإبطاء أساساً، كما رأينا في السموذج الثري السابق.

كما أنه يمكن أن نلمس في هذا المقطع أيضاً ميلاً واضحاً من الشاعر نحو تكثيف المماثلة بين القوافي من خلال الإبطاء، كما أسلفنا، ومن خلال موارنته بين قافيتي البيتين الأول والآخر موازنة سجعية وهرورية تامة (الجهات: اللغات = //0/ 00) مع المحافظة على إرداف كل منهما.

وبذلك، يكون ما دعونه بتكثيف المماثلة في القافية قد كشف بشكل واضح من برار نحو تحقيق أعلى درجات التوازن الصوتي في هذا المعبر من خلال - وحدة القافية التي ترقى في جل الأحوال إلى تحقيق المماثلة الصرفية والعروضية.

والتصريح الذي يتحدد دوره التواري في شكل أوضح في تسره إلى وسط

القصائد

(1) بيده في مناجم الذهب، الأعمال الكاملة، 406/6.

والإبطاء الذي رأينا تحقق دوره التعويضي والتواري بشكل أشد وضوحاً في قصيدة الشر خاصة.

2 - المستوى الثاني المماثلة الجبرية ومماثلة الأطراف المتعددة:

إذا كان المستوى الأول قد عمد فيه الشاعر، كما أسلفنا، إلى تكثيف المماثلة بين كل قوافي القصيدة الواحدة من خلال توحيدها أو تكريرها، أو بين هذه القوافي ومقابلاتها الموقعية من خلال التصريع، فإن هذا المستوى الثاني لا يقل عنه أهمية في تحقيق التوازن بين القوافي، بعدية تقوية الجانب التواري في إيقاع القصيدة عند نزار عامة. وهكذا فقد تناولنا من خلال مظهرين لتحقيق المماثلة:

- أولهما ذو جوانب تقريبه كثيراً من مستوى التكثيف، وإن كان يتميز عنه صموماً بالتعدد، ونقصد به: تعدد القافية.

- وثانيهما قد يعضي الإغراق فيه إلى الانتقال إلى مستوى ترك المماثلة، ونقصد به إعمال القافية.

فإذا بدأنا بالمظهر الأول، وجب علينا التنبه أولاً إلى أن تصنيفنا له ضمن المستوى الثاني لا يتضمن أي دعم يكون الوحدة أكثر تحقيقاً للتوازن والغنائية من التعدد، فالعرق بينهما واقع في نوع التوازن الذي يحققه كل منهما لا في درجته، إذ المماثلة حاصلة فيهما معاً والذي يدفعنا إلى هذا الاعتقاد أن تعدد القافية لا يعد بأية حال مقبلاً لدرجة الإغراق في الحداثة أو حداقاً أمام غنائية الشعر وهذا ما نؤكد به عدة أدلة أولها موقف النقد العربي القديم الذي أقر بحس هذا التعدد في بعض الأشكال الشعرية المستحدثة، ولم يعدّه عيباً، حيث قال ابن رشيق: "لورد أعظم أركان حد الشعر، أولها ما به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيباً في النضج لا في الورد، وقد لا يكون عيباً نحو المخصصات وما شاكلها"⁽¹⁾ وثاني هذه الأدلة ما يشهد به الواقع الشعري القديم من استحداث مجموعة من الأشكال الشعرية التي كانت مجالاً لتعدد القافية، منها المحمصات التي أشار إليها ابن رشيق والمسمطات والموشحات

والمردوجات التي يعود ظهورها إلى العصر العباسي الأول، إذ بعد شار وأبو
العتية أول من نظم عليها ، مما دفع بعض الباحثين إلى إرجاع هذا التعدد إلى
المرحلة السجدة لتكون الشعر العربي، حين كان الشاعر "يشد بيتاً أو بيتين من روي
واحد ثم يكت ويشد آخرين من روي آخر"³² وثالث هذه الأدلة ما يشهد به
الواقع الشعري الحديث من لجوء الشعراء إلى تنويع القافية، سواء أكانوا حديثين أم
غير حديثين، كما نجد عند شعراء أبوللو الدين بوعوا في القافية ضرباً وروباً³³ أما
آخر هذه الأدلة فهو ما يشهد به الواقع الشعري عند نزار نعمة، حيث جاءت حوالي
بصفت قصائده المعاصرة متعددة القوافي هي: قلقة المسجان - قصيدة التحديات -
أشهد أن لا امرأة إلا أنت - يا صفت الدنيا يا بيروت - اغضب - رسالة من تحت
الماء - أسالك الرحيلا - أعف حب عشته - قصيدة الحزن

وفي ديوان الشاعر اللبناني أحمد رامي أيضاً ما يؤكد هذا الذي ذكرناه عند
نزار، وإضافة إلى هذا، فإن من الباحثين من يعتبر تعدد القافية أدخل في الاتجاه
التواصلي، لما يوفره من تنوع إيقاعي يدفع الملل عن القارئ ويجعله أكثر انجذاباً
نحو القصيدة يقول أحمد المعداوي: "لعل أقصى مكسب يمكن أن يحققه شاعر
هو أن يصل بقارئه إلى أعلى قدر من العبطة عن طريق الاستجابة لتوقعه جيا
ومحاولة ديث التوقع جيا آخر، وتلك تقنية أخرى من التقنيات التي أنقها الشاعر
في تعامله مع القافية قبل مجيء حركة الشعر الحديث بمئات السنين"³⁴

وبذا ندونا هذا الموضوع من رايته التاريخية عند نزار، نجد شديداً الحرص
على مبدأ التدرج في الانتقال نحو تنويع القوافي وهو مبدأ شكل أساساً من أسس
التجديد التي تقوم عليها الرؤية التواصلية عنده، كما تؤكد ذلك آراؤه النظرية التي
سبقت الإشارة إليها، وكما يدل عليه إنجازه الشعري أيضاً فيما وقفنا عليه ضمن

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم الخيس، ص 333.

(2) المرشد، ص 826.

(3) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، انظر الفصلين الثاني والثالث.

(4) أزمة الحداثة، أحمد المعداوي، ص 66.

بعض مباحث هذا الكتاب.

وهكذا، فقد بدأ التروع بحو هذه الظاهرة منذ ديوانه الأول "قالت لي المرأة" (1944) الذي ضم قصيدة واحدة متنوعة القوامي هي قصيدة "السمي" وهي قصيدة رمزية من الشكل المقطوعي قسمها الشاعر إلى أربعة مقاطع أولها بضرب صحيح (فاعلاتن) والثلاثة الباقية بضرب محذوف (فاعلتن). أما الروي فيتتقل فيه من اللام الموصولة بالهاء إلى الراء فالنون فاللام

وهذه البداية في التوزيع بالشكل المقطوعي نجدتها عند شاعر براه قريب من نزار في المحطة على مفهوم الإيقاع هو بدر شاكر السياب الذي كانت أول قصيدة له متعددة القوامي هي "أغبة الراعي" التي تتكون من سبع قواف متوالية بعدد المقاطع الذي يصل إلى ثمانية، مع استثناء قافية واحدة تم تكريرها في مقطعين عبر متواليين، والقصيدة مؤرخة بتاريخ 14/02/1944.

وقد نلت هذه القصيدة، قصيدة البعي، عند نزار مرحلة رأيا تسميتها بالمرحلة التجريبية في الإيقاع تجلت بعض ملامحها في انتقال الشاعر نحو قصيدة التعميلة، وتجسدها في مجال القافية أيضا مجموعة من الفصائد المؤرخة على دواوينه التي سبقت فترة الستينيات وهي: "ساميا" (1949) و"قصائد" (1956) و"يوميات امرأة لا مبالية" (1958) هي بعض الفصائد التي تضمنتها هذه الدواوين يستعيد الشاعر من أشكال تنوع القافية المعروفة في الشعر العربي كالسميط والموشح، مثلما نجد في قصيدتي "لماذا" و"عيد ميلادها" ضمن ديوان "قصائد"، وكما نمثها بشكل جلي قصيدة "ساميا" التي تتبع في كثير من مقاطعها نوعا في التقية يسير على النظام التالي أ ب أ - ج د د ج - ه و و ه مثلما لمس في هذا النموذج

عطف قوسه

في شرايين الشفق

خشب القوم احترق

(1) هي مؤرخة في الأعمال الكاملة بتاريخ 1968، لكن الشاعر يصرح في موضع آخر بأنها قد طُبعت بعد عشر سنوات من كتابتها انظر الأعمال الكاملة، 296، 7

حين مشه

••

وأشارا

فعلى صلح الكمشجا

وتر يسمع وهجا

وشارا

••

أي رقعة

ترة المنج جريئة

رضعت ثدي الحطبة

ههي قصه⁽¹⁾

وعموما، فإن نوع القافية قد ظل في هذه المرحلة متأثرا بالأشكال الشعرية المعروفة في الشعر العربي في خصوصه للتوالي والتناوب المنتظمين المعتمدين عنده على المقاطع، مع أن ديوان قصائد قد ضم، إلى ذلك، بعض مؤشرات الانتقال إلى النوع غير المتظم في القافية الذي جسده بعض القصائد، كقصيدتي "وجودية" و"قصيدة راشين شوارزبرغ"، ليلد هذا النوع واضحا في الدواوين الموالية، كديوان "حيثي" (1961) و"الرسم بالكلمات" (1966) و"قصائد متوحشة" (1970)، إذ جاء مصاحبا للميل الواضح الذي أبداه برار نحو قصيدة التعميلة في هذه الدواوين وما تلاها. وبذلك يتأكد لنا محافظة الشاعر على مبدأ التمرج في تنوع القافية بالانتقال من الأشكال البسيطة المألوفة في الشعر العربي القديم إلى الأشكال التي تعتمد التوب غير المتظم، والتي نعد ألصق بتحرة الشعر المعاصر وإذا نحن تركنا هذا الجانب وانتقلنا إلى أشكال المعاملة التي تحكم تعدد القافية عند برار، نجد بالإمكان تقسيمها إلى ثلاثة أشكال هي:

- تملد الضرب والروي-

- وحدة الروي وتعدد الأضرب.

- وحدة الضرب وتعدد الروي.

وهذه الأشكال بعد جميعا مجالا حصا للمماثلة بين الفواهي، لا تقل قيمته الإيقاعية التواربية عن المستوى الأول المتضمن لوحدة العافة كما سبق من خلال هذا التناول.

2. 1. تعدد الضرب والروي:

في هذا الشكل تتم المماثلة بين مجموعات متعددة من الفواهي، سواء أتعلق الأمر بالأشكال البسيطة المعتمدة على التوالي المتظم (الشكل المقطوعي) أو التناوب المتظم (الأشكال التجريبية التي استعاد فيها الشاعر من الموشع والمسمط) أم تعلق الأمر بالشكل الحديث المعتمد على تناوب غير متظم لضرب والروي معا.

وإذا كانت الأشكال الأولى أميل إلى تكثيف المماثلة، بسبب ما يطبع التنوع فيها من انتظام في التناوب، من جهة، وما يطبع التوالي من اعتماد على المقاطع، بحيث يصير كل مقطع مستقلا بقافية⁽¹⁾، مما يحمل التنوع أقل وضوحا وأقل تأثير في إبداع القصيدة، فإن التنوع في الشكل الثاني يبدو أكثر تأثيرا وضوحا، دون أن يعني ذلك التحلي عن عنصر المماثلة الذي يظل حاضرا في كل هذه لأشكال، كما يبدو من هذا المودح:

أن تكوني امرأة أو لا تكوني	(معلاتن)
تلك تلك المسألة	(فاعلتن)
أن تكوني امرأة المعضلة	(فاعلتن)
قطعتي التركية المدللة	(فاعلتن)
أن تكوني الشمس يا شمس عيوي	(معلاتن)

(1) انظر على سبيل المثال قصيدته "يا روجه الخلسة" (الأعمال الكاملة، 699/1) التي جاء بصورها لأول مرة في المصنف الرجزي فعوس وروي الفاء الموحولة بالهاء، وبصورها الثاني على ضرب من موزون وروي الراء.

ويدا طية فوق جيبي	(معلاتن)
أن تكوني في حياتي المقبلة	(فاعلن)
نجمة أو وردة أو سنبله	(فاعلن)
تلك تلك المشكله ⁽¹⁾	(فاعلن)

يمثل هذا المقطع حالة من أقصى الحالات التي وقفا عليها لتحقيق التعدد داخل المقطع الواحد عند ررار. ومع ذلك فإن المماثلة بين القوافي ظاهرة فيه ظهوراً شديداً، إذ تشمل النوارس الثام بين الصرب والروي في البيت الأول والعامس والسادس من جهة، وفي بقية الأبيات من جهة ثانية وهو ما يدل على أن النوع عند ررار، وإن كان تجسيدا لجانب المحاكمة بين قافية وأخرى، يعد مجالا لظهور المماثلة من خلال النوارس الكثيف الذي يحققه الشاعر بين القوافي ضرب ورويا، بحيث يندر ألا تجد القافية داخل هذا النوع مثيلات لها في القصيدة أو المقطع، غالب ما يكون حضورها الكمي واضحا للعيان.

ومما يدل أيضا على ميل الشاعر نحو تكثيف المماثلة في القافية، رغم تعددها، ما يلاحظ في كثير من الأحيان من تردد قافية واحدة مهيمنة تبنى عليها القصيدة، وفي أسائها قواف ثانوية تتناوب معها، كما تشهد بذلك مجموعة كبيرة من لقصيد، منها قصيدة "المذبحة" (123/2) و"دعوة إلى حملة قتل" (225/2) و"الحب في الساحلية" (233.2) و"وصفة عربية لمداداة العشق" (239/2) و"حين أحبك" التي يأخذ منها هذين المقطعين:

يتعبر حين أحبك شكل الكرة الأرضية	(فعلن)
تتلافى طرق العالم فوق يديك وفوق يدي	(معلاتن)
يتغير ترتيب الأفلاك	(فعلان)
تتكاثر في البحر الأسماك	(فعلان)
وسافر قمر في دورتي الدعوى	(فعلن)
يتغير شكلي	(معلاتن)

(1) هاملت شاعرا، الأعمال الكاملة، 677/1.

أصبح شجراً ... أصبح عطرا

أصبح ضواء أسود، داخل عين إسبانية (فعل)

...

تتكبر حين أحبك أودية وجبال (فعلان)

تزداد ولادات الأطفال (فعلان)

تشكل جزر في عيبك حرافة (فعل)

ويشاهد أهل الأرض كواكب لم تحطر في نال (فعلان)

ويريد الرق، يريد العشق، يريد الكتب الشعرية (فعل)

ويكون الله سعيدا في حجرته القمرية⁽¹⁾ (فعل)

فهي هذين المقطعين نهيس قافية واحدة بروي، هو الياء المشددة الموصولة بالياء، وضرب هو (فعل)، مع استثناء البيت الثاني الذي صر به على (فعلات)، وهو ليس اختلافا على كل حال، إذ يشترك مع بقية الأصر المقابلة في كونها جميعا من نوع المتواتر (- 0 - 0). وهيمنة هذه القافية تستمر في كل القصيدة تتحدتها في كل مقطع قافية ثانوية، كما في هذين المقطعين، حيث تظهر في المقطع الأول قافية مترددة في بيتين بضرب (فعلان) وروي الكاف الساكنة، إضافة إلى قافية هيمنة الروي في البيت السادس

وفي المقطع الثاني تتوزع قافية أخرى على ثلاثة أبيات بصرب "فعلان" وروي اللام الساكنة، لتستمر بعد ذلك القافية الأولى مهيمنة بضربها ورويها على بقية مقاطع القصيدة، مما يؤكد أن الشاعر ظل مبالا إلى إررار المماثلة بين القوافي وتكتيبي حتى في هذا الشكل المهي على التوزع، إذ لم يصل هذا التوزع إلى درجة كمية يعنى فيها على القصيدة لتراجع دور المماثلة، إلا في قصائد قليلة جدا. أعني يعود إلى مرحله متأخرة كقصيدتي "قراءة ثانية لمقدمة ابن خلدون" و"أبو جهن يشترى قلب ستريت" اللتين صمهما ديوان "الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق" (1989).

(1) حين أحبك، الأصائل الكاملة، 187/2 - 188.

2.2. وحدة الروي وتعدد الأضرب:

يقترن هذا الشكل اقتراباً شديداً من وحدة القافية، من خلال قصر التعدد على الأضرب دون الروي، مما يمح القافية نسبة من المماثلة الناتجة عن تردد روي واحد في آخرها. والواقع أننا لم نعث من هذا الشكل إلا على نماذج قليلة في الديوان، جلها من الحب المتزوج الأضرب، ومثل لها بالمفطمين التاليين.

إني قدس الكلمات

وشبغ الطرق الصوفية (فعلاتن)

وأنا أعسل بالموسيقى وجه المدن الحجرية (فعلاتن)

وأنا المراتي والمستكشف

والمسكون بنار الشعر الأبدية (فعلاتن)

كنت كموسى

أزرع فوق مياه البحر الأحمر ورداً

كنت مسيحاً قبل مجيء الصراية (مفعول)

كل امرأة أمسك يدها

نصيح زبقة مائية (فعلتن)

كان هنالك ألف امرأة في تاريخي

إلا أنني لم أتزوج بين نساء العالم

إلا الحرية⁽¹⁾ (فعلاتن)

فهذان المقطعان يضمنان وحدة في الروي وتناوباً في الأضرب بين "فعلتن" و"فعلاتن" غير أن عودتنا إلى المفهوم التحليلي للعافية تدلنا على أن هذين الشكلين معاً ينتميان إلى نوع واحد هو المتواتر المنتهي بمتحرك بين ساكنين (- 0 - 0)، مما يجعل المماثلة حاصلة في الأضرب أيضاً، على الرغم مما قد يوهم به تنوع تفاعيلها من تناوب "مفعول" و"فعلاتن". وإذا أضفنا إلى هذه المماثلة ما وقفنا عليه

(1) نزوجتك أيها الحرية، الأعمال الكاملة، برار ميان، 151/6 - 152

من وحدة الروي، فإنه يمكن القول باطمئنان بأن هذا الشكل من أشكال العدد ٥ هو في حقيقته إلا وجه من أوجه وحدة القافية، بسبب ما يعتمد إليه الشاعر من تكثيف للمعائلة فيه ضرباً وروياً، على الرغم من أن تفاعيل أضربه قد توهم بخلاف ذلك، كما نلمس في هذه الأبيات الرجزية أيضاً:

تغيرت خرائط النساء في دعائري

تغيرت ملامح الجبال والوديان والاحتطة والعيب (فم)

تغيرت مناجم الفضة والذهب (فم)

فلا هالك علبة

ولا هناك خولة

ولا هناك زينب

ولا هناك قهوة ولا زُطْب^(١) (متعلم)

حيث جمع الشاعر بين ضربين لروي واحد هما "فم" و"متعلم" لانتهاهما معاً بوند مجمرع، مما يجعلهما متممين إلى نوع واحد من القافية هو المتدارك

2. 3. وحدة الضرب وتعدد الروي:

يتضمن هذا النمط من التعدد افتراضاً أكثر وهو تكثيف المعائلة، بسبب هيمنة الموازنة العروضية على قوافيه. وهو يتمتع بحضور لا بأس به في الديوان مقارنة مع سابقه، إذ يلع عدد القصائد الحاضرة له ثلاثين قصيدة موزونة، يمثل لها بهذا النموذج

صباح الخير يا حلوة (مفاعيلن)

صباح الحبيب قديستي الحلوة (مفاعيلن)

مضى عامان يا أمي

على الولد الذي أبهر (مفاعيلن)

يرحلته الخرافية (مفاعيلن)

وخياً في حفاة

(١) لا بد أن أسألك الوطني، نفسه، 514/3.

صباح بلائه الأحضر (مفاعيلن)
 وأنهرها وأنجمها وكل شفيفها الأحمر (مفاعيلن)
 وغيا في ملايه
 طراييناً من التنعاع والزعتر (مفاعيلن)
 وليلثة دمشقية⁽¹⁾ (مفاعيلن)

يتضمن هذا المقطع ثمانية أبيات من التوازي يتنوع فيها الروي بين التوازي والياء المشددة الموصولة بالهاء المقفلة عن ناء التأنيث، والراء الساكنة وإذا كان عنصر المماثلة متحققاً في هذا الجانب رغم حصوه للتعدد، بسبب عدم إحصاء أي روي في المقطع (وفي القصيدة كلها)، بحيث يوارن كل روي مثيله (حلو/حلو) أحر/أحر، أحمر/أحمر، خرايف/دمشقية، فإن هذه المماثلة ترداد وضوحاً بتوازن أصرب المقطع (وأصرب القصيدة كلها)، توارباً عروضياً تاماً، بحيث جاءت جميعاً على وزن واحد (مفاعيلن)، ليكون بذلك هذا السطر من التعدد جامعاً بين تكثيف مماثلة الأصرب والمماثلة بين الأطراف المتعددة في الروي، مما يجعله محافظاً على مفهوم السوارة الموقعية من خلال الحفاظ على مفهوم القافية ضرباً وروياً. وقد قد أنهما الحديث من تعدد القافية بمختلف أشكاله، ورأى فيه إلى إبراز المماثلة بين القوافي ضرباً وروياً، فإسما نصل إلى الحديث عن المظهر الثاني للمماثلة في هذا المستوى، المتمثل في إحصاء القافية.

والواقع أن هذا المظهر يتضمن، في صورته المجردة، ميلاً نحو التحرر من القافية والحد من سعة المماثلة فيها، من خلال عزل قافة أو مجموعة من القوافي عن إطار التوازن الذي تديره القصيدة. وقد اهتم به من الشعراء المعاصرين خاصة صلاح عبد الصبور، كما دلتنا على ذلك قراءة ديوانه، كما استعده أدونيس في قصائده الأخيرة خاصة وجعله مجالاً للتجريب الذي يقف بالقافية في كثير من الأحيان على نحو لارسال، فلا يفصلها عنه إلا تردد قافية بين الحين والحين في ثانيا القصيدة كما نلمس في هذا النموذج:

(1) خمس رسائل إلى أمي، الأعمال الكاملة، 529/1.

(فاعلاتي)	أخذتني رباحي والليل طفل
(فاعلاتي)	في ثيابي وأنت
(فعلاتن)	لعمدة رقيق صباي؛ شמוש وغيوب
(فاعلاتن)	وأرض
(فاحلان)	تبطن ذاك العطاء
(فعلاتن)	وأنا الآن فيه ومنه نسيج
	بتمزق، ماء التعلل شح من القائل:
	طعم حواء مر
(فعلاتن)	وآدم سم ^(١)

فالمقطع من المتدارك يتكون من سعة آيات، كما هو مبين، قوامها جميعا مهمة الروي، باستثناء الروي الذي ضربه "فاعلان"، فإن في القصيدة ما يقبله وهذا ما يجعل المقطع أقرب إلى إرسال الروي منه إلى التزام القافية ضرب وروي. أما برار من إهمال القافية لم يصل عنده إلى هذا الحد من الكثافة، إذ لا يكاد يتجاوز قافية واحدة مهمة أو اثنتين في القصيدة الواحدة إلا نادرا وقد اتخذ منه صوما ثلاثة أشكال هي:

(أ) إهمال الضرب والروي، هو أكثر أشكال الإهمال خروجاً عن المماثلة، إذ يحاول بين القافية وعبرها من قوامي القصيدة محالمة عروضية وصرفية، إلا أن تأثيره في شعر برار لا يكاد يذكر، لسيب أولهما قلته في الديوان، إذ لا تكاد تبلغ سادجة العشرين وثانيهما قلته حضوره في القصيدة معها، حيث يقتصر في الأغلب الأهم على قافية أو اثنتين، كما نجد في قصيدة "التأشيرة" التي تصم قافيتين مهمتين ضرباً وروياً موزعتين على المقطعين الثاني والخامس، فلا يغني تجسيدهما للمحالمة واضحا في القصيدة ولا في المقطع معه، كما يبدو من هذا النموذج:

في مركز للأمن في بلاديه (متعلمن)

(١) أبجدية ثانية، أدونيس، ص 132

(مستعمل)	وليس في الكوفى ولا تنزانيا
	الشمس كانت تلبس الكاكئي
	والأشجار كانت تلبس الكاكئي
(مفعّل)	والوردة كانت تلبس الملائس المرقطة
(مفعّل)	كان هناك الخوف من أماننا
(مفعّل)	والخوف من ورائنا
(مستعمل)	وصابط مدجج بحمص مجمات وبالكراهية
(فعل)	يجرنا من خلفه كأننا ضم
(مفعّل)	من يوم قابيل إلى أماننا
	كان هناك قاتل محترق
(مستعمل)	وأمة تُسلح مثل العاشية ⁽¹⁾

بقافية المهملّة ضرباً وروياً في هذا المقطع (وهي القصيدة كلها) هي الموجودة في البيت السابع "فعل"، إلا أن كون ضربها جاء على شكل وثند مجموع يجعلها متوارة مع بقية أضرب المقطع التي تنتهي بهذا الوند أيضاً، مما يقلل من أهمية الاختلاف العروضي الذي يسببه الإهمال هنا ويجعله مقصوراً على الجانب الضربي، مع أن الشاعر يسمي إلى إضفاء هذا الأخير أيضاً في عموم شعره بعدم تكثيفه في القصيدة الواحدة.

ب) إهمال الضرب: يسمي هذا الشكل إلى تجسيد المحادثة في الجواب العروضي بين القافية المهملّة وغيرها من قوافي القصيدة. إلا أنه يخضع بما يخضع له الشكل السابق من قلة تأثيره وسعي الشاعر إلى إخفائه وعدم تكثيفه في القصيدة الواحدة، كما يبدو من هذا المقطع:

كل بهار	
أمشي فوق الورق اليابس	
كل نهاز	(فعل)

(1) التائيد، الأعمال الكاملة، 94/6.

أتحدث في لغة الأعشاب
وأفهم إحساس الأشجار
(فعلان)
كل بهار
أصنع أملا من ألوان العليف
وأصنع شعبا من أزهار⁽¹⁾ (فعل)

ههنا مقطع من قصيدة طويلة تسير كلها على قافية موحدة ضربا ورويا، ما عدا ضربا واحدا جاء ميملا هو "فعلان" وهذا الضرب يعبه إذا نظرت إليه بجده مختوما بمقطع زائد الطول، مما يعي انتماءه إلى قافية المترادف التي تنتمي إليها جميع أضرب القصيدة، وهو يجعل هذا الإهمال عند الشاعر أميل إلى المعاكسة منه إلى الاختلاف هذا مع قلته في الديوان عامة وعدم الإكثار منه في القصيدة الواحدة.

ج) إهمال الروي. هو الشكل الأكثر حضورا في إهمال القافية عند الشاعر، حيث يسمي إلى المحافظة على تردد أضرب متماثلة، مع تجسيد الاختلاف في الجانب الصرفي وإذا كان حضوره في الديوان عامة حضورا لا بأس به، مقارنة بسابقه، فإن حضوره في القصيدة الواحدة لا يتعدى إهمال قواف قليلة جدا، لتبقى المتماثلة هي المهيمنة. ولم نثر على أية قصيدة يصل فيها الإهمال إلى درجة التوضوح التي قمنا عليها عند أدونيس. وأقصى درجة يصل إليها التكثيف، هي قصائد قليلة، هو ما ألمسه في هذا المقطع

نصعوا الحنطة والزيتون والتبع
وأصوات البلابل
(فاعلاتن)
نصفوا قلموش في مركبة
(فعلن)
نصعوا الحر وأسراب النوارس
(فاعلاتن)
نصعوا حتى المشامي والساء المرضعات
(فاعلاتن)
وتلاميذ المدارس
(فاعلاتن)

(1) وطني بالإيجاز، الأعمال الكاملة، 183/6.

قصعوا سحر الجنويات
 واغتالوا بساتين العيون المعسلة
 (فعلاتن)
 ورأينا الدمع في جفن علي
 وسمعتا صوته وهو يصلي
 (فاعلتن)
 تحت أمطار مساء دامية⁽¹⁾

فهذا المقطع يضم ثلاث قواف ذات روي مهمل، هي التي يضمها البيت الأول والثاني والرابع ومع ذلك فإن المماثلة السحبية تبقى حاضرة من خلال توارث مجموعة من هوامي هذا المقطع في هذا الجانب، وكذا من خلال هيمنة هذه المماثلة على القصيدة في عمومها، مما يجعل إهمال الروي فيها قليل التأثير، ويريد من قلة تأثيره تجاوب أضرب القوافي المهمة الروي مع أضرب أخرى داخل القصيدة هذا مع الإشارة إلى ندرة أمثال هذا النموذج في ديوان الشاعر.

وبذلك يبدو الشاعر في هذا المستوى الكمي أيضا ميالا إلى العودة بين القوافي من خلال تجسيد مفهوم المماثلة الذي لم يقلل من قيمته الإيقاعية في القصيدة البرزخية طرُق الشاعر لباب التعدد ولا ميله أحيانا إلى إهمال بعض القوافي.

3 - المستوى الثالث: ترك المماثلة لإرسال الفاعلية

بعد هذا المستوى من التعامل مع الفاعلية أكثر المستويات الثلاثة اختصا بالشعر الحديث عامة وبشجرة الحدادة مه خاصة، على الرغم من وجود إرغاصات له في التجربة الرومانسية، كما أشار إلى ذلك صير واحد من الباحثين⁽²⁾ وقد طرّفه بعض المعاصرين مثل أدونيس في بعض من قصائده⁽³⁾، وتبعه في هذا التجريب

(1) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 264 - 265.

(2) أنظر موسيقى الشعر، الدكتور شكوي محمد عباد، ص 104 والشعر العربي الحديث، بيانه وإبدالاتها، 2 - الرومانسية العربية، محمد بيس، ص 91، والشعر العربي المعاصر قضايا وظواهر الغنية والمعنوية، الدكتور عمر النسي إسماعيل، ص 59، وفي بلاغة القصيدة المعربية، ص 253.

(3) أنظر مثلا سمعته وفمه حجارة، الأعمال الكاملة، 242/1 وقصيدة "الكتابة" 425/2 وأبو دلالة" ضمن ديوان "الكتاب، أسس المكان الآن" 42/2، وأحمد بن حنبل" ضمن المرجع نفسه، 295/2.

الشاعر العربي محمد بيس في بعض قصائده الثمانية كقصيدة "موسم الحصرة"
التي نكتفي منها، نظراً لطولها الشديد، بإيراد أواخر مقاطعها التي هي في الوقت
نصفه أواخر الأبيات،

- المقطع الأول. وكان الجذب ما وصى به أهلي (واحر)
المقطع الثاني. رأس قدعوه على أعشاب سحر (حبيب)
المقطع الثالث. يراني الماء لو ما موحشا يصمي ويشعل (واحر)
المقطع الرابع. أن المقصبي من عتات أهدت أيها الشرق القريب (واحر)
المقطع الخامس. رافق حالات لا يعرفها إلا سري (حبيب)
المقطع السادس: أيها الشرق الصديق⁽¹⁾ (شر)

فلنقارني المرسلة في هذه المقاطع هي به أهلي (مفاعيلن) - ب سحر (فاعِلن)
- ويشعل (مفاعِلن) - قريب (مفعولن) - لا سري (معلاتن) - صديق (مفعول)
وعلى العكس من هذا التوجه التجريبي الذي يسعى إلى تقليص الجذب
الصوتي العائلي في الشعر بإلغاء دور القافية، فإن هذه الأخيرة قد ظلت عند راز
عنصر لا تفس عنه في إقامة الإيقاع، إذ جاءت كل قصائده المورونة محافظة على
تردد القافية غرباً وروياً، على الرغم مما ضرب إليها أحياناً من إهمال لم يبلغ
درجة الهيمنة على أية قصيدة من هذه القصائد، ما عدا بمودجا واحداً غرباً عليه
ضمن قصيدة "المهرولون" يشمل مقطعا واحداً منها فقط هو المقطع الأخير:

وانتهى المرش

- ولم تحضر فلسطين المرخ (فاعِلن)
بل رأت صورتها مبثوثة عبر كل الأقب (فاعِلن)
ورأت دمعتها تميز أمواج المحيط (معلاتن)
نحو شيكاغو وجيرسي وميلمي
وهي مثل الطائر المذبوح تصرخ: (فاعِلاتن)
ليس هذا العرس عرس

(1) موسم الشرق، محمد بيس، ص 33 41

ليس هذا الثوب ثوبي

ليس هذا العار علري

أبدا يا أمريكا (فعلاتن)

أبدا يا أمريكا (فعلاتن)

أبد يا أمريكا⁽¹⁾ (فعلاتن)

فالأجراء التي تحنل مواقع القوامي في هذا المقطع لوجوب الوقوف عليها هي: الفرح (فاعلن) - (مب) ثوبه (فاعلن) - أقية (فاعلن) - المحيط (فعلاتن) - بوح تصرح (فعلاتن) - أمريكا (فعلاتن). وهي كلها مهملات الروي، باستثناء الكلمة الأخيرة التي ترددت ثلاث مرات وترددت في أثناء القصيدة أيضا وهو ما يجعل هذا المقطع يقترب كثيرا من حدود إرسال القافية إلا أننا إذا نظرنا إلى أحزاب هذا المقطع نجدها جميعا متجاوبة مع أحزاب مجاورة لها (فاعلن - فاعلاتن) أو مع أحزاب في مقاطع أخرى من القصيدة (فعلاتن)، ليقى الإرسال، بذلك، مقصورا على الروي دون الضرب. وهو ما عده عز الدين إسماعيل، في تعليقه على قصيدة لعبد الرحمن شكري، حفاظا على القافية أكثر مما هو خروج عنها⁽²⁾ وإذا أضفنا إلى هذا الاعتبار أن الأمر مقصور على هذا المقطع وحده دون بقية مقاطع القصيدة، يبدو لنا بجلاء ميل الشاعر عن إرسال القافية إلى الاعتناء بها والاعتماد عليها في بناء الإيقاع وهو ما أكدناه حول عموم شعره في هذا البحث، حيث نرداد أهميتها الترابية بإخضاعها للمماثلة في جل فصائله، سواء أكانت هذه المماثلة كثيفة أم جريئة (الإهمال) أم واقعة بين أطراف متحدة، إذ لا يقلل من بروزها ما قد يطعها من تعدد أو ما يعثرها أحيانا عن إهمال.

وبوصول إلى هذه النتيجة، يكون قد تأكد لنا بما لا يدع مجالا للشك ثبات أهم عنصر في الحفاظ على المفهوم السائلي للإيقاع عند زرار، وهو القافية، على الرغم من التجديد الذي شهده هذا العنصر في انتقاله التدريجي من الوحدة إلى

(1) تنويعات زيارية على مقام العشق، ص 262.

(2) الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص 59.

التعدد؛ بحيث ظل هذا التجديد مراعيًا لإقامة التواصل مع المتلقي لموضوعه لتجديده من جهة، وللمحافظة على جوهر القافية القائم على المماثلة من جهة ثانية. وهو ما يجعل برارا متعباً في محافظته على القافية عن أدونيس الذي لم يعرها كبير اهتمام كما لاحظ باحث آخر هو أحمد سام ساعي في معرض مقارنته بين الشاعرين⁽¹⁾.

المبحث الثالث: بنية البيت

إذا كانت تجربة الشعر المعاصر قد حملت معها، منذ بداياتها، اضطراباً شديداً في تسمية البيت الشعري لدى النقاد⁽²⁾، فإنها قد حملت معها أيضاً تصوريين متناقضين في تعيين حدود هذا البيت.

أول هذين التصورين يستند إلى الحجاب الحطي وقد وجد جذوره في تسميات: السطر الشعري والجملة الشعرية عند عر الدين إسماعيل⁽³⁾، وجسده بشكل جلي محمد بيس في اعتماده الواضح على المعيار البصري في تعيين البيت، بدل معيار الموسيقى السمعية. كان الشعريون العرب القدماء قد استنبطوا استواء واعتدال وانفصال وتساوي الوحدات العروضية وتمام الوزن ولقابة بالانقصار على البية السمعية لبيت المتمي للسطح الأولي. وباصجار هذه البية قديم وحديثاً، ترسخ انعجار المفهوم عنه، ولا بدبل لنا غير قبول البية المكتوبة واعتمادها أساساً للتظير والتحليل، وهو ما وصل إليه يسوادر كوريلجي وقبل به لوثمان أيضاً⁽⁴⁾.

إن الطريقة التي ألقى بها بيس المعيار السمعي هنا، باعتباره عاجزاً عن استيعاب التجربة الحديثة، تبدو غريبة حقاً لكن غرابتها تزول إذا عرفنا أعراسها

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 65.

(2) انظر هذه الاختلافات في 'الجملة في الشعر العربي' ص 160 - 166 والعروض، ص 394 وما بعدها. والباحثان معاً يسانان مفهوم البيت بذلك السطر أو السطر الشعري أو الجملة الشعرية وهو ما يذهب إليه باحث آخر هو محمد بيس (الشعر المعاصر، ص 116).

(3) الشعر العربي المعاصر، ص 83 وما بعدها.

(4) الشعر العربي الحديث، 1 - التقليلية، ص 125.

بعد ذلك فقد استند الباحث إلى هذا المفهوم ليقرر أن تجربه الشعر الحديث قد أنجبت شكليين إيقاعيين للبيت الشعري

- أولهما ينتهي فيه البيت بوقفة قبل نهاية سطر الصفحة.

والثاني يستمر فيه تدفقه بعد نهاية السطر.

ونظرا لكون الشكل الأول يتضمن، فيما يتصله، البيت التقليدي، فقد جمعه الباحث معبرا لتجربة الشعر المعاصر، بينما يتعي الشكل الثاني إلى الكتابة الجديدة التي تمثلها، بشكل جلي، قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس⁽¹⁾ وعدم تحدث عن الكتابة الجديدة إنما نتحدث عن تجربة انحطت فيها الباحث نفسه نحو إلى إلغاء الحدود البصرية بين الشعر والنثر⁽²⁾، ويهدف إلى تبة فصل الريادة فيها إلى أدونيس.

وهذا يعني أن إلغاء المعيار السمي، وإحلال المعيار البصري مكانه لا يستند إلى أساس متأسك في حل إشكالية البيت، بقدر ما يهدف إلى التصحيح من شأن التجربة الأدونيسية في الكتابة الحديثة التي حاص غمارها الباحث نفسه، كما أسلفنا، بإلغاء الحدود البصرية بين الشعر والنثر

ولعل أكبر تحدّ يواجهه هذا المعيار هو عدم انصاف الشكل الطباعي البصري للبيت المعاصر الذي قد يتغير عند شاعر واحد بين طبعين مختلفين للقصيدة الواحدة⁽³⁾ ومن المعروف، بالإضافة إلى هذا، تلاعب الشاعر المعاصر بالبيت التقليدي الذي قد يورع عنده إلى عدة أسطر⁽⁴⁾، مما قد يوهم، في كثير من الأحيان، بتعطيم بيت البيت التقليدي. وهو أمر لا تحلونه قصائد أدونيس نفسه كما نجد في هذا النموذج:

هو الحلم يكسوني يعمو سمائي،

(1) الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص 117.

(2) عنه، ص 119

(3) العروض، ص 399.

(4) انظر بهذا الخصوص الشعر العربي المعاصر، لمر الذي إسماعيل، ص 121

ودربي

والأرض التي باسمها أبني

مصادفة

أعطاني الموج شكله

وعلمي أن أستقي ولهي مني⁽¹⁾

ولقراءة البصرية قد توهم باحتواء هذا المودج على ستة أبيات مصادرة الطول، مع ما قد يستتبعه ذلك من تفصيل من شأن فائده بسية مجموعة من الإنجازات الحدائبة إليه كالإدماج والفرج بين الحور وإهمال القافية لكن الواقع أن المودج لا يمتد بيمين عموديين من الطويل يمكن إعادة كتابتهما على شكل التالي:

هو الحلم يكسوي بفضو سعاته ودربي والأرض التي باسمها أبني

مصادفة أعطاني المرح شكله وعلمي أن أستقي ولهي مني

فهل كان يكفي أدوبيس أن يكتب اليمين بالطريقة التي طبع بها حتى يخرجهما من "التقليدية" إلى "المعاصرة"؟ وهل يكفي أن يكتبهما بشكل "ثري" حتى يحشرهما في رمة "الكتابة الحديثة" التي تحطم الحدود بين الشعر والنثر؟⁽²⁾

إن الأوهام التي أسقط فيها هذا المعيار صاحبه كثيرة، نكتفي منها، تجب للإطالة، بما عهد الباحث إنجازا من الإنجازات الأدبية الباهرة، وهو وهم الإدماج أو انقسام التعميلة بين بيتين في الشعر المعاصر

فقد أخذ بيتين نموذج أدوبيس التالي:

لا تقولوا جئت

جئتني أحلامكم / أتينا⁽³⁾

واعتبره مكوبا من بيتين، ثم قال معلقا "نموذج أدوبيس من بحر الحب"⁽⁴⁾

(1) دفتر ليل الأتيل، الكتاب، 691/2.

(2) أول الاحتيار، الأعمال الكاملة، أدوبيس، 489/2.

(3) كد، والأصح أنه من المندارك وعد أوضحنا في الفصل الأول الفرق بين الوديس

كما قلنا سابقا. ولكنا علقنا وصية البيت الأول فيه لتأوله هنا إن هذا البيت الأول تتكرر فيه وحدتان وزيتان (فعل/فاعل) وينتهي البيت بـ (ف) التي تنهي البيت الثاني حيث نجد (على ف على /فاعل)، ثم بعد العازلة هناك (على ف)، إن الوحدة الوردية النقصية في البيت الأول تلها الفاصلة، ويكون الربط بعنصرين هما الورد وعلامة الترقيم، وبذلك يتصل البيت الأول بالبيت الثاني⁽¹⁾.

إن ما يريد الباحث استنتاجه هو وجود الوقفة الدلالية التي تؤدي إلى توزيع الوحدة العروضية بين السبطين، لينحصر بذلك إدماجهما. لكن الواقع ألا شيء من ذلك موجود في هذا النموذج، إذ كل ما هنالك هو أن النموذج يتكون من بيت واحد موزع على سطرين، كما رأينا سابقا فلا فرق إيقاعيا بين كتابته على الطريقة الأولى وبين كتابته على الشكل التالي

لا تقولوا جنتت، جنومي أحلامكم / أثينا

لكن ما يريد الباحث الوصول إليه بمصحح عنه بعد ذلك "ولا شك أن القدماء همما تساهلوا في القانون الثاني ونادوا عن التضمين، فإنهم لم يقلوا حتما انقسام الوحدة الوردية على ذاتها من بيت لآخر، في الوقت الذي لا يكون بحاجة لذلك مركبا ودلاليا. هو ذا فعل إخراج البيت يثنى، والمحو الذي يكتسح المقول ليصبح المزع دالا هو الآخر، يحط بطريقة الخاصة ما يحطه الامتلاء"⁽²⁾ وقد رأيت كيف تنهدى كل هذه الإنجازات تعبير بسيط في طريقة كتابة البيت الذي هذه البحث، معتمدا على المعيار البصري، يتبين إنها باختصار، هشة في المعيار تقود الباحث إلى نتائج هي أقرب إلى الأوهام منها إلى ما يمكن اعتباره إنجازات حدائية حقيقية⁽³⁾.

وهي مقابل هنا يقدم لنا محمد علي الرباوي بديلا ينظر إلى الجانب السمعي في البيت المعاصر ويستعيد بشكل أساس من قوانين العروض العربي، حيث يقول

(1) الشعر المعاصر، ص 126.

(2) نفس، ص 127.

(3) لعريد من التوسع في هذا الأمر، انظر العروض، ص 394 - 402.

معبرا عن ميله إلى هذا المعيار "ولهذا بمفصل أن نتحدث عن البيت، باعتباره كتلة إيقاعية تلتقطها الأذن قبل العرس"⁽¹⁾ لهذا يصعب الباحث حدود البيت المعاصر، مستندا إلى الواقع الشعري، تحصى كلا من التعميلتين الأولى والأخيرة، بغلها كما وردت عنده.

1° - لا بد أن يتدنى البيت بتعميلة تامة أو محرومة شريطة ألا يعالج هذا الحزم بربط البيت بيت سابق

2 أم التعميلة الأخيرة عليها ثلاث حالات:

(أ) أن يلحق بها الترفيل أو التذليل أو التسيغ أو أي زيادة،
(ب) أن يلحق بها الحذف أو القطف أو القصر أو القطع أو الحذف أو الحسم أو الوقف أو البتر أو أي نقص.

ويشترط ألا تروى هذه العلل (أ) (ب) بربط البيت بالبيت الموالي (ج) أن تكون تامة. وفي هذه الحالة لا بد لبيت من علامات أخرى وهي،
- أن ينتهي البيت بقافية لروها صدى في البيت التالي أو في أحد الأبيات السابقة أو في (...). أحد الأبيات الموائية.

- أن يوقف على الصرب بالسكون وجوبا
- وجوب إشاع حركة الضرب.
- أن يكون الحزم الأول من البيت الموالي محروما حرما لا يجزى،
- أن يكون البيت الموالي من بحر آخر، وأن هذا البحر يفي حاضرا حتى وان ربطت بين البيتين.

- أن يكون هذا البيت إما نهاية فقرة أو نهاية قصيدة⁽²⁾
إن اعتمادنا على هذا المعيار الصوتي وعلى عناصر ملزمة في تعيين حدود البيت⁽³⁾ من شأنه أن يجنا مراقب المعيار المحلي الذي يبقى، في رأينا، معبرا هشا،

(1) نفسه، ص 402.

(2) نفسه، ص 403.

(3) يحكم هذا القانون القصيدة الموروثة بعامة، وإن كان الشاعر يتمتع بحرية واسعة في تعيين

لأسباب أشرنا إليها وأخرى لا ينسج المجال لعصبلها، على رأسها عدم خضوع البيت المعاصر لنظام مستقر في الطباعة يمكن أن يتخذ أساسا للتتظير في هذا الجانب⁽¹⁾ لذلك لن نلجأ إلى الطريقة التي يكتب بها الشاعر بيته، لأن ذلك غير دال إقاعيا في رأينا، وإن كانت له وظائف دلالية لا يمكن تجاهلها في بعض الأحيان.

وهذا ما يجعلنا نردد مع عر الدين إسماعيل: "فليكتب الشاعر شعره على الورق كيف شاء، لأن موسيقى الشعر لا تكشف بحق إلا من خلال قراءته"⁽²⁾ وإذ قد وقفنا على فساد المعيار الحطلي، وضرورة اعتماد المعيار الصوتي في تحديد البيت الشعري، فإننا نقرر أن هذا المعيار يدعم بشكل كبير منهجا في النظر إلى الإيقاع عند نزار من زاوية توارية ذات صلة وثيقة برؤيته التواصلية، ذلك بأن البيت الشعري شكل، في جانبه الصوتي، أساسا من أسس العائنة المستمدة من بعده التوارني في الشعر العربي. وهذا ما يتضح من خلال إدراجه في باب المناسبة اللفظية عند ابن سنان، حيث يُعد من أهم مظاهرها "التناسب في المقدار، وهذا في الشعر محفوظ بالوزن، فلا يمكن اختلاف الأبيات في الطول والقصر"⁽³⁾ وبالإضافة إلى اعتمادنا على هذا الجانب الصوتي في البيت، فإننا مستفيد أيضا من مفهوم السطر الشعري والجملة الشعرية عند عر الدين إسماعيل، مع اعتبارهما شكلين من أشكال البيت الشعري، كما قام بذلك أحمد المصداوي⁽⁴⁾

1 - أشكال البيت الشعري

سلمنا ما انتهينا إليه سابقا من التقليل من شأن الجانب الشعري وإيلاء

حدود بيته في قصيدة الشرا الذي يقف في حرمه غير خاضع لمعيار ثابت في تجربة الشعر المعاصر

(1) الجملة في الشعر العربي، ص 160.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص 75.

(3) سر الفصاحة، ص 192.

(4) أزمة الحنات، ص 58 - 59.

الأهمية للجانب الصوتي في البيت الشعري المعاصر إلى أن أهم نجلٌ لخروج هذا الأخير عن الإطار القديم يكمن في حمولته الصوتية أكثر مما يكمن في طريقة كتابته. وهذا ما سنباول رصده عند نزار من خلال الحديث عن تشكيل من أشكال البيت حاضرين في شعره هما: السطر الشعري والجملة الشعرية

1.1. السطر الشعري:

إن تمييزاً بين تشكيلين للبيت الشعري عند نزار هما السطر الشعري والجملة الشعرية ليس إلا عملية إجرائية تستهدف الوقوف على مدى محافظة الشاعر على عنصر التوازن، من خلال محافظته على الإطار القديم أو خروجه عنه لذلك سنبذل مع ما قام به أحمد المعداوي من الوصول بالسطر الشعري إلى اثني عشرة تعميماً⁽¹⁾، لنميل أكثر إلى تحديد عر الدين إسماعيل له في سبع تعميمات⁽²⁾، بسبب قربه من الحد الأقصى للبيت العمودي الذي يصل إلى ثماني تعميمات، مع عدم تنبأ لما قام به من تمييز بين البيت والسطر الشعريين، وحرف اهتمام إلى الوقوف عليه في قصيدة التعميلة خاصة، باعتبار عنصر التوازن الذي أشار إليه ابن سنان متحققاً فيه في القصيدة العمودية بدهاء

وهكذا يمكن القول من خلال مطالعة ديوان أن السطر الشعري هو الشكل المهيمن عند نزار. ويسحب هذا على دواوينه الأولى، كما يسحب على تلك التي كتبها في مرحلة متأخرة، حيث إنه إذا أخذنا أعماله التي حضر فيها الشكل التعميلي والتي صفت "أشعار خارجة على القانون" (1972)، وهي: "قصائد" (1956) و"جيبتي" (1961) و"الرسم بالكلمات" (1966) و"يوميات امرأة لا مبالية" (1958) و"قصائد متوحشة" (1970) و"كتاب الحب" (1970)، نجد البيت الشعري فيها حاضراً حضوراً مطلقاً للقصر، بحيث لم تسرب الجملة الشعرية إلا إلى خمسة أبياب يضمها جميعاً ديوان "قصائد متوحشة"، وعلى الرغم من حضور الجملة الشعرية في الدواوين التي نلت هاته حضوراً ملفتاً، فإن الهيمنة بقيت مع ذلك

(1) نفسه، ص 56

(2) الشعر العربي المعاصر، ص 108.

لسطر الشعري، مجسدة بذلك ميلا واضحا للشاعر نحو البيئة القديمة للبيت، كما يتضح خاصة من ديوانه "خمسون عاما في ملبح الساء" (1994) وديوانه الأخير "إهداءات" (1998) الذي تأخذ منه هذين المقطعين

لمادا تحبيني يا امرأة؟

أنا الرجل العصبي المزاج

وأنت الرقيقة مثل الحمامة

وفي شغتك بدايات صيف

وفي شغتي بدايات يوم القيامة

.....

لمادا تحبيني يا امرأة؟

لمادا تركت جميع الرجال وجئت إلينا؟

لمادا وضعت مصيرك بين يدينا؟

أن رجل لا مكان له في جميع الحرائط

فلا أتذكر أين وُلدت

ولا أتذكر أين أموت

ولا أتذكر أين سأبعث حيا⁽¹⁾

فأنصى طول بلعه البيت في هذا المردح هو الذي يجده في نهاية المقطع الأول يتسع تفاعيل، وهو مع ذلك لا يريد على البيت التام من المتقارب إلا تصبلة واحدة، يسما بقيت الأبيات الأخرى متراوحة بين ثلاث وست تفاعيل، مما يجعلها حائمة حول أحد الأشكال العمودية للبيت المتقاربي

ومن المثير للانتباه أيضا أن الشاعر كثيرا ما يميل في هذا الشكل إلى البية القديمة للبيت، رغم انتقاله الواضح إلى قصيدة التفعيلة. يلمس هذا في عدد كبير من قصائده، نذكر منها على سبيل المثال قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" (1967) التي تضم حوالي مائة وثلاثة وثلاثين متا، ثلاثة وأربعون منها تنتمي إلى مجزوء

(1) إهداءات، ص 55 - 56

الرجر أو الرجز التام، والأصوات المتفة تتراوح بين ثلاث وخمس تعاميل، بحيث تزيد على الية العمودية للرجز أو تنقص عنها بتغيلة واحدة.

وهذا يلحظه أيضا في قصيدة "الممثلون" (1968) التي تهيم عليها الية العمودية للبيت، ويبدو بشكل أشد جلاء في قصيدة "فتح" (1969) التي تقسم حوالي ثمانية وسبعين بيتا، ستون منها ذات بية عمودية، كما يتضح من هذا المقطع

مهما هم تأخروا، فإنهم يأتون (مفعول)

في حبة الحنطة

أو في حبة الزيتون (مفعول)

يأتون في الأشجار والرياح والمصون (مفعول)

يأتون في كلامنا (مفعول)

يأتون في أصواتنا (مفعول)

يأتون في دموع أمهاتنا (مفعول)

في أحياء العالين من أمواتنا (مفعول)

مهما هم تأخروا فإنهم يأتون (مفعول)

من درب رام الله أو من جبل الزيتون (مفعول)

يأتون مثل المن والسلوى من السماء (مفعول)

ومن دمي الأطفال من أساور الساة (مفعول)

ويسكون الليل والأحجار والأشياء⁽¹⁾ (مفعول)

فأصوات هذا المقطع حاضرة في أغلبها للبية العمودية المتنقلة هنا في مجزوء الرجز، إلا أربعة هي الرابع والخامس المكونان من تعميلتين لكل منهما، والخامس والسادس المكونان من ثلاث تعميلات لكل منهما. ومع ذلك فإن هذه الأبيات الأخيرة أيضا لا يمكن إخراجها عن الية العمودية للرجز الذي يحتمل الشطر والهدئ.

وبذلك، فإن حوض نزار لتحفة الشعر الصقلي ظل محكوما، في أغبه،

(1) فتح، الأعمال الكاملة، 141/3 - 142.

بالوهاء للبيئة القديمة للبيت، من خلال هيئة الأبيات القصيرة (السطر الشعري) التي تحكم فيها الشكل العمودي شكل كبير، حيث تستوي في ذلك أشعاره الأولى وتلك التي كتبها في مرحلة متأخرة، كما أوضحنا. وهذا ما وقف عليه باحث آخر هو أحمد بسام سامي الذي لاحظ اقتراب البيت العميلي عند نزار من البيت الحليلي، إذ لا يحتاج الأمر في الغالب "إلى أكثر من حذف كلمات قليلة وريادة أخرى لتكون القصيدة حليلية تامة"¹

ويبدو أن هذا التأثير قد تسرب بشكل كبير إلى قصيدة الشر عند الشاعر، فجاءت في أعينها محافظة على قصر البيت، حيث بدأت هذه الظاهرة تصبح ملامحها في قصائده الثرية التي ضمها ديوانه "إلى بيروت الأنثى مع حبي" (1978)، لتظهر بشكل أشد وضوحاً في الدواوين التالية مثل "هكذا أكتب تاريخ النساء" (1981) و"ميني الحب سيدي" (1987) و"الأوراق السرية لعاشق قرمطي" (1988) و"حمصون عاماً في مديح النساء" (نشرت سنة 1994) و"إحشاءات" (1998) الذي يأخذ منه هذا النموذج:

تعبير الحلبيج الثالث

والسحيط الهادز

تعبيران هجوران

مانا بالسكة الفقيه

كلما أردت أن أستربح

على سجادة المعرويه

سحبوها من تحتي

كلما حاولت أن أوضع من ثدي المعرويه

اجتمع الحكماء العرب

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 57

وَقَرُّوا قَطَامِي⁽¹⁾

هذه المقطع الثرية تحتوي على معيارين من المعايير الصوتية التي أشرنا إليها سابقا في تعيين حدود البيت هي قصيدة التعميلة، مما يدل دلالة واضحة على تأثر قصيدة النثر عند برار بعنائية القصيدة الموروثة عنده. وهذان المعياران هما: تردد الفاعية في (الثائر/الهادر - العرويه/العرويه - عجوران/جاحظتين) في مقطع سابق عن هذا، ووقوع الكلمة الأخيرة آخر المقطع (القلبي - نحني - قطامي). وهو ما جعل المقطع، حسب هذين المعيارين اللذين أسلفنا بأنهما يحصلان قصيدة الصعبة بالأساس، تنقسم إلى ثمانية أبيات، زادها الشاعر بينا ناسعا بتحقيق السكون على كلمة (العرب). وهي طريقة أثيرة لديه في تقسيم أبيات قصائده النثرية حتى يجعلها مائلة نحو القصر، ليقوم هذا دليلا آخر على تحكم بنية البيت العمودي وهيمتها حتى على قصائد برار النثرية وهو ما يعد سيلا، يضاف إلى كل ما وقفا عليه في هذا الباب، سلكه الشاعر من أجل الحفاظ على غنائية القصيدة التي تحكمته بشكل واسع في التجديد الذي شهده شعره منذ مراحل مبكرة، بحيث تظل هذه العنائية هي المحل الذي حافظ به الشاعر على تواصله مع الجمهور، مما جبهه عرض مختلف أشكال التجريب التي طرقها أدونيس في انطلاقه من موقف سلفي يتبنى القطيعة مع هذا الجمهور.

1. 2. الجملة الشعرية:

إذا كان الطر الشعري مرتبطا أشد الارتباط بالنية العمودية لبيت، بحيث يمكن رده في أغلب الأحيان إلى شكل من أشكال هذه البنية كما أسلفنا، فإن الجملة الشعرية تمثل انتقالا واضحا نحو التحرر من الشكل القديم⁽²⁾ والخروج، من ثم، عن العندية التي يورثها قصر أجزائه وتوازنها، مما دفع ببارك الملائكة إلى رفض هذه الجملة، لما يمكن أن يكون لها من أثر سلفي على جانب التواصل والعنائية: "ثم إن هالك سؤالا شديد الأهمية يسعي للشاعر أن يلقه على نفسه

(1) إضمار، ص 86

(2) الشعر العربي المعاصر، عر الدين إسماعيل، ص 74

السؤال حول الطول الممكن للعبارة في أية قصيدة ذات إيقاع وموسيقى فلتنصرص أن أبحث للشاعر أن يطيل شطره (دا التعليلة المكررة) إلى ما شاء الله فهل يستيف سمعه أن يورد أكثر من ست تعليلات أو ثمان في الشطر الواحد؟ الجواب على هذا قد ثبت لي بالمشجوة الطويلة وقراءه مئات من قصائد الشعراء أن ذلك غير سائغ ولا مقبول لأن العائنة في تعليلات الشعر تعقد حدثها وتأثيرها حين تراكمت تعليلات متواصلة لا وقعة عروحية بها. ذلك فضلاً عن أن تواتر التعليلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع النفس عند الإلقاء لا بل إنه يتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة وسرعة ما تمججه وترفض أن تقرأه⁽¹⁾

وبالظر إلى الحروقات التي حققها الشعراء المعاصرون عامة في القوافي التي وضعنها السيد بارك، فإنه يمكن القول بأن الجملة الشعرية تمثل مرحلة متطورة من المرحلة السابقة التي تضمنت خروج سبأ عن البيت العمودي⁽²⁾ وهذا ما يفسر لفتتها عند السياب الذي لم تتجاوز عنده ستة عشر بيتاً في الديوان كله، في مقابل صلاح عيد الصور الذي تميز بميل أكبر نحو خرق القوافي الإيقاعية والذي شملت عنده سبعة وأربعين بيتاً، رغم أنه شعره مقاربة بالسياب. وهذا الذي قلناه يزيد الواقع الشعري عند نزار بعل، حيث لم تظهر عنده هذه الجملة إلا مع ديوان "قصائد متوحشة" (1970)، وهي لا تتجاوز فيه خمسة أبيات كلها من الحب أطوبها يصل إلى اثني عشرة تعليلة. ومن ثم فإن حضورها المعدي لم يتحقق إلا مع ديوان "أشعار حارحة على القانون" (1972)، ليستم في أعماله التالية، دون أن يقل من هيمنة السطر الشعري، مما يمي حضور التجديد في البيت الشعري أيضاً لمبدأ التدرج الذي تضمنت له مجموعة من عناصر التجديد عند نزار حافظ على إقامة التواضع مع المنطق.

وهكذا، فقد حظيت الجملة الشعرية باهتمام متزايد من الشاعر في ديوانه "أحبك أحبك والعبه تأتي" (1978)، إذ شملت ما يقرب من تسعين بيتاً، منها أبيات

(1) قصايا الشعر المعاصر، ص 120 - 121.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص 79.

طويلة متوالية كما في النموذج التالي:

أنا المنحاز كلياً إلى نهديك

والعصري والهجري

والروحي والجسدي

والوثنى والصوفي

والمتناقض الأبدي

والمقتول والمقاتل

أنا المكتوب بالكوفي فوق عمادة العشاق

والعني والسري

والمرئي والمحمي

والمجدوب والمسلوب والحشاش والمتعهر العاصل

أنا الممتد مثل القوس بين الثلج والصحاح

بين النار والياقوت

بين البحر والخلجان

والموجود والمفقود

والمولود كالأسماك عند سواحل الكلمات⁽¹⁾

فبحسب ما أمام ثلاثة أبيات من الرامر هي عبارة عن جمل شعرية تتكون الأولى من خمس عشرة تعبيلة، والثانية من إحدى عشرة تعبيلة والرابعة من أربع عشرة تعبيلة، مما يدل على اهتمام الشاعر في هذه المرحلة بالجملة الشعرية أكثر من اهتمامه بها في المراحل السابقة، دون أن يعني ذلك تقيلاً من أهمية البيت العمودي الذي ظل حاضراً في القصائد التعبيلية لهذا الديوان معه كما يتضح من قصيدته "إلى الأمير الدمشقي توحيق قناني" التي تأخذ منها هذه الأبيات.

يهاجمنا الموت من كل صوب

ويقطعنا مثل صمصاقيش

فأذكر حين أراك علياً

(1) راسوتين العربي، الأعمال الكاملة، 262/2 - 263.

وتذكر، حين قرأني، الحسين
أشيلك، يا ولدي، فوق ظهري
كمثدنة كسرت قطعتين⁽¹⁾

وهي أبيات ثلاثة عمودية من المقارنات التام.

لهذا، فإننا نرى من المفيد الإشارة إلى أن حديثنا عن الجملة الشعرية في هذا المستوى من التراكم عند نزار إنما هو حديث عن حالة من بين أقصى الحالات التي يلمعها توالي الجمل الشعرية هذه، وهي مع ذلك حالة يقل مثيلها، إضافة إلى أنها خاضعة لأشكال من التوارد تجعلها محافظة على الطابع العمالي للبيت، كما ستوضح في العنصرين المواليين.

ومن الأمور التي يجدر بنا الوقوف عندها في هذا الجانب أيضاً: المدى الذي ينفذ طول الجملة الشعرية، حيث لا يتجاوز عدد التعاقيل في النموذج الذي أوردناه خمس عشرة تعيلة. وهذا في الواقع يمكن سحبه على الدوام كله، مع أبيات قليلة تتجاوز ذلك، أغلبها يحوم حول العشرين تعيلة، وبعضها، لا يتجاوز عدد أصابع اليدين، يفوق ثلاثين تعيلة، كما نلمس في هذا النموذج:

أحبك، كنت أحبك ثم كرهتك

ثم عبتك ثم لعنتك

ثم كنتك ثم محوتك

ثم لصفقتك ثم كسرتك

ثم صنعتك ثم هدمتك

ثم اعتبرتك شمس الشموس وغبرت رأبي

فلا تمجبي لاختلاف فصولي

فكل الحدائق فيها الريح وفيها الحريف⁽²⁾

فهذا النموذج عبارة عن بيت واحد يحتوي على سبعة وثلاثين تعيلة متتالية وهو عدد كبير يجسد خروجاً واضحاً عن بيت البيت القديم إلا أنه، مع ذلك، لا

(1) إلى الأمير النعشمي توفيق قباني، الأعمال الكاملة، 278/2

(2) حب لعت الصبر، نفسه، 433/4

يشكل قاموسنا في بيه البيت عند زرار، إذ لا يتجاوز ممداج معلومة، كما أنه لا يبلغ حد التحريف الذي يلعبه عند أدريس في "هذا هو اسمي"، حيث يصل البيت الواحد إلى مائة وتسعة وستين تفعة تمتد من عبارة "وضع السيد الحبيبة" إلى "تورت الصحاري"⁽¹⁾ كما تبلغ آيات كثيرة أخرى حداً معرطاً في طولها كما يتضح من السودج التالي.

وقعت خطوة الحياة على باب كتاب محوته بسؤالاتي
 ماذا أرى؟ أرى ودفاً قيل استراحت فيه الحضارات (هل
 تعرف دارا نكبي؟) أرى المئة اثنين أرى المسجد الكبيرة
 صياقين والأرض وردة
 طار في وجهي نسرٌ قدسَتْ رائحة العوضى
 ليأت الوقت الحزين لتستيقظ شعوب الذهب والرفص
 صحرائي تنمو أحبيبت صمصافة تختار برجاً يشبه
 مئذنة تهرم أحبيث شارعها صفٌ لسانٌ عليه أسماء
 في رسوم ومرايا وفي تماثيل
 قدت الآن أعطي نفسي لهاوية الجس وأعطي للنار فاتحة
 العالم قلت استقر كالرمح يا بيروت في جبهة الحليقة
 روما كل بيت روما التحليل والواقع روما مدينة الله
 والتاريخ قلت استقر كالرمح يا بيروت
 لم أكل العشية غير الرمل، جوعي يدور كالارض
 أحجار قصور هياكل أنهبها كحجر رأيت في
 دمي الثالث عيني مسافرٌ مرج الناس بأموال حنمه
 الأبدني حملاً شعلة المسافات في عمل بيتي وهي دج
 وحشي⁽²⁾

فالبيت لا يتوقف إلا عند كلمة "الأبدني" التي تتجاوب مع قاهنين آخرين

(1) هذا هو اسمي، الأعمال الكاملة، أدريس، 280/2 - 282.

(2) نقه، 269/2 - 270.

هما "نبي" و"وحشي"، ليلغ بذلك أربعة وثمانين تفعيلة وهو طول بعيد جدا عن الحد الأقصى الذي يلعبه في حالات قليلة عند ترار، رغم أن هذا لا يمثل الحد الأقصى عند أدونيس كما أشرنا وهذا ما يؤكد لنا ما دعنا إليه في بداية البحث من أن الفرق بين الشاعرين إنما هو فرق بين أسلوبين شعريين يسمي أحدهما إلى إقامة التواصل مع الجمهور، من خلال تقييد التجديد في الإيقاع بالحفاظ على مفهومه الغنائي، والآخر يلتزم كل السبل لهدم هذا المفهوم من مطلق القطيعة مع المتلقي ونحرق "أفق توقعاته".

ومما يؤكد الصحى الغنائي في الإيقاع عند ترار ما وقفنا عليه سابقا من ميله نحو تقصير البيت وما سقف عليه فيما يلي ضمن وظيفة التصميم عند:

2 - التصميم

عرفه ابن عديم بقوله: "وأما المصنوع فهو أن لا تكون القافية مستغنية عن البيت الذي يليها، نحو قول الشاعر:

وهم وردوا الجمار على نعيم وهم أصحاب يوم عكاظ إنني
شهدت لهم مواعظ صالحت تثبتهم بؤد الصدر مني
وهذا فيصح، لأن البيت الأول متعلق بالبيت الثاني لا يستحي منه، وهو كثير في الشعر⁽¹⁾.

وهذا تعريف يدل من النموذج الذي ساقه صاحبه على أن المعيب فيه هو المدعو بالافتقار الذي يكون فيه البيت الأول بحاجة إلى الثاني، في مقابل الاقتضاء الذي يكون فيه الثاني بحاجة إلى الأول والأول محتملا للاستعناء عن الثاني⁽²⁾ ويبدو أن هذا الصنف هو المحدود عينا عند أحد النقاد حيث قال المرواني: "حدثني علي بن هارون قال: التصميم أحد عيوب القوافي الخمسة، وليس يكون فيه أفصح من قول الناعة الدياني وهم وردوا الجمار"، بينما لم يعد الثاني

(1) النقد القديم، 508/5.

(2) انظر على التوالي منهاج العلماء، ص 276، والمرشح، ص 52.

المسمى بالاعتناء عيباً⁽¹⁾ وهذا نفسه تجلده عند حارم أثناء حديثه عن شروط القافية. "أما ما يجب فيها من جهة كونها مسجلة معصلة عما بعدها أو اتصاله به، فلا يحلو الأمر في هذا من أن تكون الكلمة الواقعة هي القافية غير معتبرة إلى ما بعدها ولا معتبر ما بعدها إليها، أو يكون كلاهما معتبرا إلى الآخر، أو تكون هي معتبرة إلى ما بعدها ولا يكون ما بعدها معتبرا إليها، أو يكون ما بعدها معتبرا إليها ولا تكون هي معتبرة إليه، فالقسم الأول هو المستحسن على الإطلاق، والأقسام الثلاثة أشدها قبحاً من بعض القسم المستحسن. ويسمى افتقار أول اليشبين إلى الآخر نصيباً لأن ثمة معناه في ضمن الآخر⁽²⁾ ويقتض انتسابها في هذا القول قصر تسعية التضمين على الافتقار دون غيره.

ويبدو من مواقف القدماء من التضمين أن عيبهم له يعود إلى سببين أولهما صوتي إيقاعي يعود إلى ما رأوا فيه من إضعاف للقافية في البيت العمودي، والثاني ذو علاقة وثيقة بالمعنى، وإن كان للإيقاع فيه نصيب أيضاً، يتمثل في تحقيق الوقف قبل تمام المعنى.

أما الجانب الأول فندمه صوماً في تصنيفهم له ضمن عيوب الفواهي⁽³⁾، ويؤيده قول مبدئ لابن رشيق جاء به: "وكلما كانت اللفظة المتعنتة باليت الثاني بعيدة عن القافية كان أسهل عيباً في التضمين"⁽⁴⁾ وهذا يدل دلالة واضحة على أن العيب حاصل في ضعف القافية لعدم تحقيق الوقف عليها.

وأما الجانب الثاني فوثق الصلة بهذا، ويمكن أن يستخلص من مختلف الآراء التي أشربا إليها نصاً أو تلميحاً، إذ عاب النقاد القدماء تحقيق الوقف قبل تمام المعنى، وهو ما به اس الأثير شكل جلي في قوله: "وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد، وذلك يقع في بيتين من الشعر أو مضمينين من الكلام المشهور،

(1) الموشح، ص 52

(2) منهاج البعاء، ص 276، وانظر كذلك، سر المصاحفة، ص 187، والمعلقة، 322/1

(3) انظر الموشح، ص 52 وسر المصاحفة، ص 187، ومنهاج الطغاة، ص 276

(4) المعلقة، 322/1

على أن يكون الأول مهماً مستنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني⁽¹⁾.

ومما يلزم من هذا أن لقراءات القرآنية فيه أثر لا يحصى، إذ كان أغلب القراء يراعون في الوقف تمام المعنى حفاظاً منهم على وضوحه⁽²⁾، وسموا ما لا يتحقق فيه ذلك بالوقف القبيح الذي يقابله في الشعر تضمين الافتقار وهو ما ذهب إليه محمد العمري ليعبر فئة الافتقار في الشعر القديم بروعه نحو الخطابة⁽³⁾ وهذا في نظره استتاع لا علاقة له بالتضمين، وإن كنا لا ننفي عنه احتمال الصحة، لأن ما نبش لنا، من مطالعة مجموعة من دواوين الشعراء المعاصرين، أن البيت العمودي يميل في عمومته نحو الاستقلال. فلا يعقل أن يطلق على كل هذا الشعر القديم والحديث حكماً واحداً بسبب فئة التضمين فيه. وإنما الذي يجب أن يقال هو تأثير النقاد بمعيار الوقف النام في القرآن الكريم ليجبوا على الشعر، مشرطين فيه استقلال البيت بالمعنى، وأيدهم في ذلك تحقق هذا الشرط في المنجز الشعري لسبب يعود إليه.

وإذ كان أهم ما أنتجه هذا التأثير هو معيارية الموقف من التضمين في الشعر، الذي ليس بالضرورة عيباً كما قال ابن الأثير⁽⁴⁾، فإن بعض مواقف أنشد الحديث أيضاً تمّ حل من هذه النظرة المعيارية التي جندتها بشكل واضح جان كوهن في "بنة اللغة الشعرية"، حين ربط بين توتر الإيقاع والدلالة في التضمين وبين سير

(1) المثل المأثور، 324/2.

(2) المسبب الياسي في القرآن، ص 338 - 339 والمروص ص 100 - 101

(3) تحليل الخطيب الشعري، ص 257

(4) يعون ابن الأثير وأما المصنف عند قوم فهو تضمين الإساءة وذلك يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المثنون، على أن يكون الأول مهماً مستنداً إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني وهذا هو المعنود من عيوب الشعر، وهو عدي غير مميّز، لأنه إن كان مسبباً عنه أن يعنى الب الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في يعلق أحدهما بالآخر وبين المقربين من الكلام المثنون في يعلق أحدهما بالآخرى". المثل المأثور، 324/2

الشعر نحو الشاعرية من الكلاسيكية إلى الرمية⁽¹⁾ وهذا الموقف استنسخه محمد بيمس استنساخاً، دون روية منه ولا مراعاة لطبيعة الشعر العربي، ليرصد من خلاله تطور "الشاعرية" من "التقليدية" إلى "الشعر المعاصر"، ويبري فيه دليلاً على "انفلات الذات" المكتوبة من المتماثل والمتساوي لتأخذ الدوال حرية أكبر في بناء البيت⁽²⁾ إن معيارية هذه النظرة جعلتها عاجزة عن الوقوف على وظيفة التضمين في الشعر العربي المعاصر الذي يمدنا منه بمودج نزار قباني بملاحظة ذات دلالة، تتمثل في كثافة حضوره داخل السطر الشعري الذي يعد أسبق رمياً من الجملة الشعرية، مما يدل على فساد دعوى كون هذا العنصر معياراً لتجسيد الحرق الإيقاعي في هذا الشعر.

فاسجاما مع هذا المعطى إذن، وبعيدا عن التفويم المعياري لظاهرة التضمين، فإنا نرى أن أهم وظيفة لهذه الظاهرة في شعر نزار هي الحفاظ على صائبة القصيدة، من خلال الحد من طول الأبيات بتحقيق الوقف عن طريق القافية قبل تمام المعنى. وهذا ما يؤيده ظهور هيئته في قصيدة التفعيلة، إذ لا يحتاج إليه البيت العمودي لتحقيق هذا الوقف، وذلك لوجود عناصر ملزمة مرتبطة بالوزن، على رأسها ضرورة توارى الأبيات العمودية "في المقدار"

وهكذا فإن البيت يميل في الفصائد العمودية للشاعر نحو الاستقلال، للسبب الذي ذكرناه. نستوي في ذلك قصائده الأولى وملك التي كتبت في مرحلة متأخرة، مثل ديوان "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" (1979) الذي يجب به تضمين الافتقار غياب تاماً و"هكذا أكتب تاريخ الماء" (1981) الذي لا يتجاوز فيه ستة أبيات من مجموع ما يقرب من مائة وتضم بيتاً عمودياً ويدعو الأمر أوضح في ديوانه "الحب لا يقف على الضوء الأحمر" (1983) الذي تخلو قصيدته العموديتان من هذا التضمين خلواً تاماً بينما يحضر بشكل قوي في قصائده التفعيلة⁽³⁾ التي يضمها الديوان نفسه،

(1) بية النخبة الشعرية، ص 66.

(2) الشعر المعاصر، ص 124.

(3) وهو الأمر الذي لاحظناه عند السياب أيضاً.

كقصيدة "من يوميات رجل مجنون" التي مأخذ منها هذا النموذج.

إذا ما التيذ القرمسي أعلن في آخر الليل

أنك أحلى النساء

وأرشفهن قواماً وحضراً

وأعدن أن الجحيلات في الكون نثر

ووجدك أنت التي صرت شجراً

فباسم السكاري جميعاً

وباسم الحيارى جميعاً

وباسم الذين يعانون من لعنة الحب

أرجوك لا تلعنني⁽¹⁾

فالتضمين هنا يحترق الأبيات جميعاً بسبب افتقار فعل الشرط في البيت الأول (أعلن) إلى جواب لم يأت به الشاعر إلا في البيت الأخير، لتنفى الأبيات التي بينهما مرتبطة بالبيت الأول عن طريق المعطف في الغالب ومتعلقة بالبيت الأخير بالانتظار إلى جواب الشرط.

ومما يمكن ملاحظته أن الأبيات تميل جميعاً إلى الفصير، وأطولها يتبع تسع تفعيلات (البيتان الأول والثالث)، مما يؤكد ما ذهبنا إليه سابقاً من هيمنة التضمين على لأسطر الشعرية. ولتوضيح ذلك بلغت الانتباه إلى أن أي قارئ لهذا المقطع بإمكانه أن يدرك أن الشاعر كان يمكنه كتابته على شكل بيت واحد حال من التضمين كما يلي:

إذا ما التيذ القرمسي أعلن في آخر الليل

أنك أحلى النساء⁽²⁾

وأرشفهن قواماً وخضراً

فباسم السكاري جميعاً

(1) من يوميات رجل مجنون. لأعمال الكامته، 147/4 - 148

(2) سنعود فيما يأتي إلى قضية تفيد القافية في هذا المقطع وغيره.

وينسم الذين يعانون من لعنة الحب
أرجوك لاتلعبني

فيكون بذلك عبارة عن حملة شعرية تتكون من أربع وعشرين تعيلة أو من عشرين، إذا حذف السطر الثالث الذي تتحوت القافية فيه مع قواف أخرى في القصيدة. وهي، في تلك الحالات، حملة شعرية طويلة سعى الشاعر إلى الحد من طولها عن طريق التعميم الذي حله بالإنابة بقافيتين تتجاوب الأولى مع (حصر) والثانية مع (جميعا) بالإبطاء.

ومن أجل تحرير ما دها إليه في هذه القراءة "الافتراضية" يعود إلى الت الأول الذي حقق فيه الشاعر وقفا بجعل (الساء) قافية وهي في القصيدة قافية مهمة ضربا ورويا، مما يجعل السكون فيها غير واجب، إذ الأولى في هذه الحال تحريكها، ليكون البيت الأول ممتنا إلى كسمة (حصر)، وهو ما سيعطيا جملة شعرية تتكون من ثلاث عشرة تعيلة. لذلك عمد الشاعر إلى تسكيها بجعلها قافية متعلقة بالبيت الذي بعدها بتقسيم الاقتضاء (العطف)، فتحولت بذلك الجملة الشعرية إلى سطرين شعريين أحدهما من تسع تعيلات والآخر من أربع والواقع أن التقيد غير الواجب للقافية من أجل الموضع التي تظهر فيها الوظيفة المعانية للتفصيل، المتمثلة في الحد من طول البيت الشعري، كما يبدو في هذا النموذج أيضا:

. وليس من السهل قتل العواطف في لحظات

والقاء حبك في سلة المهملات

من تراثنا من الحب والشعر والحرب

والحيز والملح والنبيغ والذكريات

يحاصرها من جميع الجهات⁽¹⁾

فالشاهد في البيتين الأخيرين اللذين يمتد الأول منهما إلى الثاني افتقارا بتعثل في نقص أصاب الإسناد فيه (إن تراثنا .). وقد كان بإمكان الشاعر أن يحرك

(1) ألا تجلسين قليلا، الأعمال الكاملة، 2/800.

(الذكريات) فيتجنب هذا التصميم، غير أن الجملة ستطول في هذه الحال لتصل إلى أربع عشرة تفعيلية، مما جعله يوزعها بين بيتين، تبلغ في أولهما عشر تفعيلات. ومن ثم تصاف الوطبة التوارية للتصميم المتمثلة في الحد من طول البيت إلى وظيفته التماثلية المكامة في التفعية (لحظات/المهملات/الذكريات/الجهات)، لتمرر الجانب العائلي لهذا النموذج.

وقد تسرب هذا الأسلوب في التصميم، المتمثل في التسكين غير الواجب للقوافي، إلى قصائد الشاعر الشربة التي نحتمل طولا لا حدود له، بسبب غياب القانون الإيقاعي الملزم الذي من شأنه الحد من هذا الطول. ولهذا شكل الوقف غير المستجيب لتسام الدلالة بديلا يسمى إلى القيام بهذه المهمة، كما يتضح من هذا المقطع:

علمني أيتها الاستناكية

كلعة استناكية واحدة

أقولها لك حين أراك

لأن كل ما أحرقه من مفردات

لا ينطوي بوصة من بساتين أثريتك⁽¹⁾

حيث جاءت كل الأبيات مترابطة فيما بينها بشكل من شكلني التصميم (الافتقار أو الاقتضاء)، وقد كان بإمكانه جعل كل هذا المقطع بيتا واحدا بتحرير القوافي الساكنة.

وقد هيئت هذه الظاهرة بشكل يارر على القصائد الشربة الأخيرة للشاعر، خاصة تلك التي ضمها ديوانه الأخير: "خمسون عاما في مديح النساء" و"توزيعات نزارية على مقام العشق"، حيث يميل البيت الشربي نحو القصر في عمومته، بفعل تدخل التصميم كما أوضحنا سابقا.

وإذا كنا قد تحدثنا عن وظيفة التصميم عند برار من خلال السكون غير الواجب خاصة، فلأن هذه الصورة هي التي يظهر فيها شكل جلي ميل الشاعر عن

(1) خمسون عاما في مديح النساء من 130.

حيار استقلال البيت باختيار التكرار؛ وإلا فإن هذه الوظيفة تتجدد في صور أخرى لا نحللها أيضا من حيار الاستقلال، نأخذ منها النموذج التالي:

لا يستطيع شاعر

أن يحمل الحب على أكتافه

خمسین عاما دوما إجارة

لا يستطيع

أن يزرع الورد بأرض عالحة

ويضرم النار بفأفأت من الصقيع⁽¹⁾

حيث عمد الشاعر إلى إيفاف تدفق البيت بالوقوف على كلمة (يستطيع). وقد كان بإمكانه الاستغناء عنها مع حرف الهمزة قبلها، يربط الجملتين (أن يحمل الحب - أن يزرع...) عن طريق العطف (أو يزرع الورد...)، دوما حاجة إلى إعادة الفعل الذي صُدر به المقطع⁽²⁾، وهو ما كان سيجعل البيت عبارة عن جملة شعرية مكونة من أحد عشر بيتا على الشكل التالي:

لا يستطيع شاعر

أن يحمل الحب على أكتافه

خمسین عاما دوما إجارة

أو يزرع الورد بأرض عالحة.

مما يدفع إلى تأكيد ما ذهبنا إليه في هذا المجال من أن وظيفة التضمين في هذا النموذج أيضا تكمن في تحويل الجملة الشعرية إلى سطر شعري (حيث صار البيت الأول فعل التضمين مكونا من تسع تفعيلات)، إذ لا تعد كلمة (نصفيع) ما يقابلها من قواف في بقية القصيدة، إذا حدثت القافزة التي سببت التضمين في هذا البيت

(1) استعانة، الأسماء الكاملة، 75/5.

(2) لا يجب أن يدعنا البحث في وظيفة التضمين هنا إلى تجاهل المورد الدلالي الذي يؤديه التكرار والممثل في توكيد الفعل (لا يستطيع).

والواقع أن هذه الصورة التوازنية التي نصير إليها الجملة الشعرية عند مرار، بتحويلها في أحيان كثيرة إلى سطر شعري، ما هو إلا مظهر لعنائية القصيدة، يعضده مظهر ثان يحافظ فيه الشاعر على بنية الجملة مع ترصيعها بالموارد الصوتية، كما سرى في العنصر التالي:

3 - دور الموازنات الصوتية:

كما قد ألمحنا في المبحث الأول من هذا الفصل إلى أن أهم وظيفة يقوم بها التوازن الموقفي التركيبي والعروضي هي قطعة التقسيم ووقفاً على ذلك في عدة ممدوح أوردها هناك قاصدين منها بيان مواقع التوازن الصوتي عند مرار وسوف نهتم هنا ببيان الوظيفة التوازنية التي يقوم بها التقسيم داخل البيت للحفاظ على صائيته. وهي وظيفة أشار إليها عبد الله الطيب في تعريف هذا العنصر بربطه بالإنشاد، حيث أشار إلى أن المقصود به: "تجزئة الوزن إلى موقف أو موضع"⁽¹⁾ يسكت فيها المسند أو يستريح أثناء الأداء الإلقائي⁽²⁾ وأهم ما يصير التقسيم إذن هو سماحه بتحقيق الوقف داخل البيت، إضافة إلى موارته الكمية بين القسمين⁽³⁾ وهذا ما جعل منه إمكانية إيقاعية يلحاً إليها بعض الشعراء المعاصرين للمحد من تدفق البيت الشعري الذي أصبح يميل نحو الطول⁽⁴⁾، حفاظاً على صائيته، كما نجد في هذا النموذج لأمل فنتقل:

أيان الذي في المباحث. نحن رعاياك باق
لك المحروث وياق لنا الملوكت. وياق لمن
تحرس الرهبوت

تعددت وحدك باليسر. إن اليمين لعي الحبر.

(1) الصواب. مواقف أو مواضع، ولعله خطأ مطبعي.

(2) المرشد، ص 696.

(3) صه، ص 731، والناسب الياني في القرآن، ص 340.

(4) العروضي، ص 415.

أما اليسار فهي العسر - إلا الذين يماشون،
 إلا الذين يعيشون يحشون بالصمت المشترك
 الميوس - يعيشون، إلا الذين يشون - وإلا الذين
 يوشون بإقاعات قمصانهم برماط السكوت!
 نعاليت ماذا يهملك ممن يدملك؟ اليوم يومك
 يرقى السجين إلى سدة العرش
 والعرش يصح سجنا جديدا وأنت مكانك. قد
 يتبدل رسمك واسمك. لكن جوهرك العرذ
 لا يتحول. الصمت وشمك، والصمت وسمك.
 والصمت - حيث التعت - برين وسمك والصمت
 بين حيوط يديك المشبك المصنعتين بأف
 المراساة والصكوت ..⁽¹⁾

هالمقطع يتكون من ثلاثة أبيات هي كلها عبارة عن جمل شعرية، تحتوي
 الأولى خمس عشرة تفعيلة، والثانية اثنتي عشرة تفعيلة، والثالثة اثني وأربعين
 تفعيلة. لكن الشاعر يتيح الموقف في مواضع كثيرة داخل الأبيات، بفضل التقسيم
 الذي يتجسد في السجع الذي يقوم بنور القافية الداخلية والموازنة بين المواقع
 التركيبية، كما نجد في قوله:

إن الميعين ل في الخسر
 أما اليسار ف في العسر
 إلا الذين يماشون
 إلا الذين يعيشون
 يعيشون -
 إلا الذين يشون ...

وقد اسغل الشاعر العليطي محمود درويش أيضا هذا التقسيم في كثير من

(1) صلاة، الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ص 265 - 266

جمله الشعرية للحد من تدفقها كما نجد في هذا البيت الكامل المكون من مع عشرة تفعيلات.

بيروت / ليلاً	
يقصد ون	مقابر الشهداء
يدثر ون	بالعولاة
يضطجعون	مع فتاتهم
يتزوج ون	
يطلق ون	
يسافر ون	
ويولد ون	
ويصل ون	
ويقطع ون	العمر في حيازة
أهلاً	

وسعلاً⁽¹⁾

أما برار فيأخذ عنده هذا التقسيم صفة الظاهرة التي تهيم على جل جملة الشعرية، بحيث يتيح مواضع كثيرة للوقوف الشوق بالنسجيع والتوازن التركيبي داخل هذه الجمل كما في النموذج التالي:

الاحفظ كيف احتضنتك مثل المجانين

كيف عصرتك مثل المجانين

كيف رفعتك ثم وميتك

ثم رفعتك ثم وميتك

فالיום هوس، وتشرين صيد كل الشهوز⁽²⁾

فهذا النموذج بيت واحد يحتوي على ثلاث وعشرين تفعيلة، غير أن الشاعر

(1) مديح الظن العالي: محمود درويش، ص 70

(2) ملاحظات في زمن الحب والحرب، الأعمال الكاملة، 448/3.

عمد إلى تقسيمه إلى أقسام متساوية من طريق الموازنة بين الحواضع التركيبية المعضومة بالسجع الذي يقوم بدور القافية الداخلية على الشكل التالي:

ألاحظت	كيف	احتضنتك	مثل	المجانين
	كيف	صبرتك	مثل	المجانين
	كيف	رفعتك		
	ثم	رمتك		
	ثم	رفعتك		
	ثم	رمتك		

وفي المودجين اللذين وفصا عليهما سابقا للجملة الشعرية دليل واضح على ما نذهب إليه من ميل الشاعر إلى الحد من تدفق الجمل الشعرية عبر ترصيعها بالتوازن الصرفي والتركيب، إذ يقسم البيت الطويل الذي أخذناه من قصيدة (حب تحت الصقر) بسبب تكثيف التوازن على الشكل التالي:

أحبك

كنت	أحبك
ثم	كرهتك
ثم	هبتك
ثم	لعتك
ثم	كنتك
ثم	محوتك
ثم	لمستك
ثم	كسرتك
ثم	صنعتك
ثم	هدمتك
ثم	اعتبرتك
و	غيرت رأيي

شمس الشعوس

فلا تعجبي لاختلاف مصولي
فكل الحدائق فيها الربيع
و فيها الحريف.

وتجلى الدور العائلي لهذا التقسيم بوصوح في الجمل الشعرية التي تحتويها
بعض قصائد الشاعر المعاصرة كقصيده (يا ست الدنيا يا بيروت) التي يحتم بها
الحديث بالوقوف على هذين البيتين
يعترف أمام الله الواحد
أنا كنا منك معار
وكان جمالك يؤدبنا
يعترف الآن
بأننا لم ننهضك... ولم نعلوك . ولم نفهمك
وأهديناك مكان الوردة سكيناً^(١)

فالبيت كلاهما جملتان شعريتان تتكون الأولى من اثني عشرة تفعيلية،
والثانية من خمس عشرة تفعيلية، مما جعل الشاعر يقسم كلا منهما إلى أقسام تتيج
الوقف أثناء الإثاء للحدث من انسياقهما، وذلك بالوقوف على كلمة (عار) التي
جاءت آخر جملة متوارة للجملة التي بعدها في البيت الأول.

أنا كنا منك تغار

وكان جمالك يؤدبنا

وكذا بالوقوف على كلمات مسجعة وواقعة في تراكيب متوارة أيضا هي

البيت الثاني:

بأننا ثم ننهضك

ولم نعلوك

ولم نفهمك

(١) يا ست الدنيا يا بيروت، الأعمال الكاملة، 321/2

وموضع الوقف ذاته هي التي تقف عليها المشيدة⁽¹⁾ أثناء أدائها لهذا المقطع، مع إضافة موضعين للسكت بعد كلمة (الواحد) في البيت الأول و(الآن) في البيت الثاني، مما ياهم أيضا في الحد من طول هذين البيتين، ليضاف ذلك إلى السدح السابقة في تأكيد خضوع الجملة الشعرية عند ررار لمعيار التوازن الصوتي الذي يهيمن على شعره، سواء من خلال الجبل بها إلى السطر الشعري، بفعل التضمين، أو من خلال تقسيمها إلى مواقع ممتدة في العال، بفعل هيمنة المواردات الموقعية الصرفية والتركيبية.

وزداد أضعا إلى هذا هيمنة السطر الشعري، عموما، على شعر ررار، فإنه يتأكد لنا بما لا يدع مجالا للشك محافظة هذا الشاعر على البنية العنابية لبيت الشعري، ليكون ذلك عنصرا آخر من عناصر الموردث الفني الإيقاعي التي حافظ بها ررار على علاقة التواصل مع الجمهور، في إطار انتقاله التدريجي نحو الحدانة الشعرية، كما رأينا في مختلف مباحث هذا الكتاب.

(1) هي منجدة الرومي

القسم الثاني: اللغة الشعرية

تمهيد

لقد كانت النتيجة التي انتهينا إليها في القسم الأول من هذا الكتاب تقصي بأن الدافع النظري لمرار عن التواصل مع الجمهور قد جسده في الجانب الإيقاعي تجسيدا واضحاً من خلال الحفاظ على غنائية القصيدة في مختلف جوانبها الإيقاعية التي عرّضنا لها بالتحليل. ولا شك في أن هذا الأمر كان له دور لا يستهان به في دخول القصيدة الرأية ميدان المعاد الذي راد من رواجها بين الجمهور

وهذه النتيجة يزيدها ما ذهب إليه باحثان معاصران أحدهما هو أحمد سام ساعي في "حركة الشعر الحديث في سورية" الذي رأى أن مرارا استطاع تحقيق العدالة حتى في قصائده التعبيلية⁽¹⁾، والآخر هو ماهر حسن فهمي الذي يقول: "الواقع أن مرارا أشهر شاعر عربي معاصر على الإطلاق () ومن المؤكد أن ما غني له من شعر كان سببا جوهريا من أسباب تلك الشهرة () ونحن نعرف أن الموسيقار محمد عبد الوهاب قد لحن له عددا من قصائده (أبظر: غناء سحابة، ماذا أقول له غناء سحابة، أصبح عدي الآن مندقة: غناء أم كلثوم) وأن الإداعة كانت دائمة التردد لها، وطبعت دواوينه تؤكد ذلك. فديوانه "قصائد" صدرت الطبعة الأولى منه عام 1956 والرابعة عام 1960، معنى ذلك أن الديوان كان يطبع مرة في كل عام ثم تنفذ الطبعة، ثم أحد الديوان بعد في شهر معدودة. فيوميات امرأة لا مبالية صدرت الطبعة الأولى [منه] في يناير 1969 والثانية في أغسطس من نفس العام () وهو توزيع لم يصل إليه شاعر عربي فيما يعتقد⁽²⁾

والواقع أن القصيدة الرأية قد شهدت دحولا قويا إلى ميدان المعاد خلال عقد التسعينيات، مع تصاعد موجة الأعية البصرية (أعية الكتيب). ويذكر من

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 164 وما بعدها

(2) مرار فباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموارنة)، دكتور ماهر حسن فهمي، ص 216.

القصائد المغناة له في هذه الفترة: غضب: غناء أميالة، طوق الياصمين - غناء ماجدة الرومي، اختاري - أشهد أن لا امرأة إلا أنت قصيدة التحديات - جسدك خارطني قصيدة المحزن - قلبي أحبك: غناء كاظم الساهر، أعيب حب عشته، غناء لطيفة الترسية - وما زال هذا الأمر مستمرا بحيث يصعب تتبع جميع قصائد المغناة وحصرها ولعل للانتشار الواسع لهذه الأغاني أسبابا أخرى لها علاقة بمواضيعها، محاول الكشف عنها إذا عرضنا لمعجم الشاعر في هذا الجرد، وهي في كل الأحوال لا تنفصل عن الرؤية التواصلية التي كشفنا عنها من خلال غنائية القصيدة.

ومع ذلك، فإن الكشف عن رؤية مرار الكلية إلى قضية التواصل لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إلى الأساس الثاني الذي تبني عليه القصيدة، وهو اللغة الشعرية. وهذا ما سحاول القيام به في هذا الجرد ضمن أربعة فصول. يتناول الفصل الأول منها قضية اللغة والتواصل، وتهتم الفصول الثلاثة الأخرى بدراسة المعجم الشعري عند الشاعر، باختياره مدخلا أساسيا لدراسة هذه الرؤية وأثرها في توجيه الرسالة الشعرية التي تحملها هذه اللغة إلى المتلقي.

الفصل الأول: التواصل وثغة الشعر

يمير جان كوهن Jean Cohen بين وظيفتين للغة: الوظيفة العقلية (أو الذهنية) والوظيفة الانفعالية. الأولى تقوم على المطابقة، والثانية تقوم على الإيحاء. فالمطابقة وظيفة الشر والإيحاء وظيفة الشعر⁽¹⁾ وهذا فإن أهم ما يميز اللغة الشعرية عنه هو أنها تمثل انزياحا عن المعيار. "الأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف ()" إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ، ولكنه كما يقول برونو أيضا خطأ مقصود⁽²⁾ وما يقصده الباحث هنا بالأسلوب ليس سوى اللغة الشعرية، إذ "يكفي أن نحذف الانزياح أو نقلصه في أية صيغة شعرية ليتفنى الشعر"⁽³⁾ غير أن هذا الانزياح مسيج عند هذا القاد يحدود المعنى الذي بدونه لا تعد القصيدة قصيدة "لأنها لم تعد لغة"⁽⁴⁾ ولهذا فهو يعرف الانزياح بأنه "في الشعر خطأ متعمد يستهدف من وراءه الوقوف على نصحيحه الخاص". هذا التصحيح هو الذي يتم عن طريق ما يسميه كوهن بـ"بني الانزياح"⁽⁵⁾

والحديث عن المعنى هو حديث عن التواصل، ولذلك ربط كوهن الانزياح ببني الانزياح الذي يعد شرطا ضروريا للفهم. "إن الشعر شأنه شأن الشر، خطاب يوجهه المؤلف إلى القارئ. لا يمكن الحديث عن الخطاب إذا لم يكن هناك تواصل ولكي يكون الشعر شعرا ينبغي أن يكون معهودا من طرف ذلك الذي يوجه إليه، إن الشعرنة عملية ذات وجهين متعاكسين: الانزياح وبنيه، تكسير البنية وإعادة التيسر ولكي تحقق القصيدة شعرتها ينبغي أن تكون دلالتها معقودة أولاً،

(1) بيه اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 196

(2) نفسه، ص 13

(3) نفسه، ص 129.

(4) نفسه، ص 31.

(5) نفسه، ص 194

ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ.

هذه العملية المنأرجحة بين الفعاب والإياد من المعنى إلى فقدان المعنى، ثم من فقدان المعنى إلى المعنى بشكل الأداة المشتركة لأكثر أنماط الصور الثلاثة التي دوستها⁽¹⁾.

نعم من هذا أن شعريه الانزياح تتحدد بمقدار ما يبيحه من إمكانية تعكيكه من قبل المتلقي وهذا إذا كان شرطاً في النص الشعري عند كوهن، فإنه يعود عدده إلى أصل لتواصل المعوي الذي يعرض عمليتين متقابلتين إحداهما الترميز [L'encodage] ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانية فك الترميز [Le décodage] ويسير من الكلمات إلى الأشياء⁽²⁾.

في الوقت الذي كان فيه كوهن يثبت الطبيعة الانتهاكية للغة الشعرية، كان يسعى أيضاً إلى وضع حدود لهذا الانتهاك، مستعاضاً بذلك المقولة السريالية التي تربط الشعرية بالدرجات القصوى للانزياح، والتي جاءت على لسان بروتون راضية أن "الصورة الشعرية هي () تلك التي تمثل درجة قصوى من الاعتباط"⁽³⁾. ومعاداً كل المقولات المماثلة كذلك التي جاءت على لسان موكاروفسكي Mukarovsky في توضيحه للطبيعة الانتهاكية للغة الشعرية من خلال مفهوم الانزياح L'écart حين يقول بأن "انتهاك قواعد اللغة المألوفة هو شرط الاستعانة الشعري للغة، وبدون هذه الإمكانية لن يكون هناك شعر"⁽⁴⁾.

وقد انتقد رائد مدرسة جمالية التلقي الألمانية فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser أيضاً هذا النموذج الذي يربط مقدار الشعرية بمقدار الانزياح من عدة أوجه منها أن

(1) نفسه، ص 173 ويقصد بهذه الصور الثلاثة أنماط الانزياح الدلالي التي قام بدراستها وهي انزياح الإسناد، وهو المناقرة L'impertinence، وانزياح التحديد، وهو العثور لها redondance وانزياح الوصل، وهو الانقطاع L'inconséquence.

(2) نفسه، ص 33

(3) بنية اللغة الشعرية، ص 193

(4) L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Wolfgang Iser, traduit par Evelyne Sznycer, Pierre Margada, édition Bruxelles P° 164

الشعرية لا تتحقق بمجرد انتهاك المألوف، ولكنها تحتاج بجانب ذلك إلى تحقيق القصة الجمالية، كما أن الافتراض بأن كل انزياح عن المألوف يعد حاصيه شعرية يدفعنا إلى التساؤل عن حالة الانتهاكات الموجودة في الاستعمال للعوي العادي⁽¹⁾

وهكذا يمكن القول بأن اللغة الشعرية، من حيث كونها لغة، وكل لغة هي تواصل كما يقول كوهن⁽²⁾، عليها أن تحافظ على أسباب التواصل مع المتلقي، بمقدار ما تسمى إلى مخالفة المألوف، و"حيثما تطرح اللغة الشعرية للنقاش، فهي لا تطرح باعتبارها أداة للكتابة فقط لا يمتلك الشاعر عنها بديلا، ولكن باعتبارها أيضا خطوة نحو الآخر، وأسلوبا لتحقيق التواصل معه"⁽³⁾ ومن أجل أن تقوم اللغة الشعرية بهذه الوظيفة التي لا محيد لها عنها، عليها أن تراعي في عمدة الإبداع كونها مجالاً للاتفاق بين طرفين هما المبدع والمتلقي، وأي تجاهل لهذا الطرف الثاني يؤول بها إلى سبب للقطيعة بدل أن تكون وسيلة للتواصل⁽⁴⁾ وعلى هذا الأسس يرى عمر الدين إسماعيل، في نقله للمسألة إلى الشعر العربي المعاصر، أن غاية التجديد السدي في هذا الشعر هي تحقيق التواصل مع المتلقي من خلال الاقتراب من لغة المعاصرة، حيث إن "المعروض في أي تعبير هي أن يكون أداة توصيل من المبدع إلى المتلقي"⁽⁵⁾.

وفيما يبدو مأحذا خفيا على ما آل إليه جره كبير من هذا الشعر، فإنه يحذر من أن يؤدي المعوص الذي بطبعه إلى القطيعة مع المتلقي "فلا يمكن أن تكون

(1) نفسه، ص 165

(2) بنية اللغة الشعرية، ص 101.

(3) دراسة في الحبكة الطرية لتجربة نزار الشمرية، عبد العالي بوعبيد، مجلة علامات في النقد، ع: 32، ص 319.

(4) الوظيف، من صياغة اللغة الشعرية، علاء الدين رمضان السيد مجلة علامات في النقد، ع: 28، ص 262.

(5) الشعر العربي المعاصر، ضياء وظواهره الفنية والمعنوية، الدكتور عمر الدين إسماعيل، ص 179.

المسألة في هذا الشعر عدولا متعمدا عن الموضوع إلى الموضوع، ولا يمكن أن تكون كذلك مجرد رغبة من الشعراء في إرضاء ذواتهم عن طريق إعاطة متلقي الشعر بوضعه في إطار من الطلاسم التي تسمى على المهم، كما كان المتنبي يصنع (-) فمارال هذا العمد إلى الإغراب شيئا رحيما لا علاقة له بالشعر نفسه⁽¹⁾

هذا التحذير، الذي أطلقه عر الدين إسماعيل في مرحلة مبكرة من نشأة شعر العربي المعاصر، كانت له مسوغات قوية في إنجارات شعراء هذه الفترة الذين مالوا ميلا واضعا نحو العموض، وإن كان ذلك لم يعمل بهم إلى حد إنشاء قطعة مع المتلقي، مستوحين مودج إليوت T.S. Eliot وجويس J. Joyce في المهج الأسطوري، حيث كان اعتماد إليوت في "الأرض الياب" على الأنماط الأسطورية العليا كأساطير الموت والبعث (-) بمثابة معرض حطير لكل من السحاب وحوي والحال والياني وأدوبس على التماس الرمز الأسطوري⁽²⁾ وهكذا نجد صلاحا عبد الصبور يسير على هذا المهج مستوحيا مجموعة من الأساطير منها أسطورة أوروريس كما في قوله محاطا مدينة القاهرة بعد شهر من الشجوال:

نقائ يا مدينتي أسايا
وحين⁽³⁾ رأيت من خلال ظلمة المطاز
نورك يا مدينتي عرفت أنني خللت
إلى الشوارع المسفنة
إلى الميادين التي تموت في وقتها
خضرة أبيامي
وإن ما قَدَّر لي يا جرحي المنامي

(1) نفسه، ص 188

(2) شعرية العموض، قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي، عبد الكريم أمجاهد، ص 273.

(3) كذا في الديوان، وفيه إضمار "فعل" في سياق الرجز والأدق للورد أن يقول: وحيدا راب.

لقال كنما اغرب عنك

بروحني النظامي

وأن يكون ما وهبت أو قدرت للمزاد من عذاب

بنوع إلهامي

وأن أقوب آخر الزمان فيك

وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه

والرهت والأوشاب والمعجز

عظامي الحفنة

على الشوارع المسفلنة

على ذرى الأحياء والسكك

حين يتم شملها تابوتي المسحوت من جميز مصر⁽¹⁾

مشيرا إلى ما تحكيه الأسطورة من أن إريس قد قامت بجمع عظم زوجها أودريس وأعادته له الحياة⁽²⁾.

ويعد السياب من أكثر الشعراء المعاصرين استعمالا للأسطورة، حتى رأى ناجي علوش في تقديمه لديوانه أن هذا الاستعمال قد أساء إلى جانب التلقي في شعره. يقول: "الأسطورة لكي تغني الشعر يجب أن تكون قادرة على استشارة المتلقي، سيما عند السياب من أساطير الهند والصين واليونان وأوروبا ما لا يشير في القارئ العربي أي إحساس.

وإذا كان إليوت يستلهم مثل هذه الأساطير فهو يستخدمها لقارئ في جره من حضارته وتاريخه وتثير فيه أحلاما بالبطولة والبراءة في عالم "الذهب والحديد" الذي ذكره بنر. إن هذا العالم ليس عالما، وإن هذه الأساطير ليست أساطير ما (..)

(1) أغنية للقاهرة، ديوان صلاح عبد الصبور، 1971/1 - 198.

(2) أودريس هو إله السماء عند المصريين وتحكي الأسطورة أنه هو الذي صممهم كثيرا من الحرف وشيد لهم الحضارة وشر العدالة لكن أخاه المتجبر "بت" قتله، فجمعت روحه إريس عظامه وجمعت في إعادة الحياة إليه (موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، شوقي عبد الحكيم، ص 76).

ولكن سيرا الذي قال مرة: إن "إلهنا فينا" أصابع "إلهه" هذا قبحه في اللات والمعزى وزيوس وعشتار⁽¹⁾.

وإذا كان السياب على الرغم من ذلك، قد عمد في كثير من المواضع إلى وضع هوامش لقصائده تجلبه للعموم ويحثنا على إيضاح المعنى⁽²⁾، فإن حركة الحديثة قد أنجبت جيلا من الشعراء والفنّانين ينسب العموم مذهباً، ويرى في المعطية مع الجمهور معياراً للإبداع.

وهذه الطائفة تستند إلى توظيف معياري لمفهوم الانحراف هو ذلك الذي صححه جان كوهن في سائه لهذا المفهوم، وهاجمه ليوزر في نظيره لعمل القراء. وهكذا فإن بعض هؤلاء يطلق من كون اللغة الشعرية تمثل انحرافاً عن لغة النثر ليقرر أنه "بمقدار ما يكون الانحراف في النص تكون شعرية"⁽³⁾ ومن ثم فإنه "بمقدار ما يكون الانحراف أوسع يكون النص أشعر، وبمقدار ما يكون الانحراف أقل يكون النص أبعد عن الشعر"⁽⁴⁾.

وبذلك يكون انحراف اللغة تحدياً من سلطة المعيار، ويفكر ما يكون هذا التحدي غير معترف بالحدود تسيير لغة الشعر الحديث نحو الإبداع والشعرية⁽⁵⁾ وأدريس، الذي يقف على رأس هذه الطائفة، يربط الإبداع بالعموم والابتعاد عن فهم القراء. "كل حلاق عامس بالية إلى معظم معاصريه، لا الآن وحسب، بل في التاريخ كله، وفي الشعوب كلها، لا هي النص وحده، بل هي الفلسفة أيضاً. وبهذا المعنى يمكن أن نسمي المعاصرة حجماً بين الحقائق والقراء"⁽⁶⁾.

وعلى هذا الأساس، فإن أولى مهام الشاعر المعاصر عند هي "انتشال" اللغة

(1) ميوان يلو شاكرا السياب، ج 1، ص: 222 - 223.

(2) من تلك القصائد: نساك وبقية - رويلا عام 1956 العودة لمكوك - مرثية جيكور

(3) من الصورة إلى النص الشعري. الملائكة، المذكر، المعجم والدليل (قراءات بيوية)، د. جيزيه سغال، ص 64.

(4) نفسه، ص 126.

(5) نفسه، ص 131.

(6) زمن الشعر، أدريس، ص 280.

من دلالاتها القديمة وشحنها بدلالات جديدة "لا عهد لنا بها" ومن هنا دعوته إلى تعجير النعمة الشعرية بقطع كل صلة لها بالقديم: "الثورة اللغوية هنا تكمن في تهديم وطيفة النعمة القديمة، أي في إفراغها من القصد العام الموروث. هكذا تصبح الكلمة فعلا لا "ماضي" له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة"⁽¹⁾ وإنشاء القطيعة مع اللغة التراثية يرتبط عند أدونيس باتحاد موقف ثوري من التراث العربي، يتمثل في استلزام موقف التمرد به والإعلاء من شأن الشخصيات الممرقة والثائرة، واعتبارها رمزا لثورة على كل القواعد الجامدة، وعلى رأسها الشخصيات الشعورية والمستصوفة⁽²⁾. إضافة إلى الإكثار من استلزام الشخصيات الأسطورية الوثنية، هذا الاستلزام، الذي أسفر عن وجهه الإيديولوجي في إعلان هذا الشاعر سلاحه عن الثقافة العربية الإسلامية والانتماء إلى الثقافة الوثنية من خلال تحببه عن اسمه الأصني علي أحمد سعيد متحدا اسم الإله اليوناني "المعرق" أدونيس⁽³⁾، شهد حضورا قويا في شعر هذا الشاعر مكتفي منه بهذه الإشارة في استحضاره لشخصية أورفيوس⁽⁴⁾.

قشارك الحزين، أورفيوش

بمعجر أن يميز الخميرة

(1) نفسه، ص 163

(2) نفسه، ص 131

(3) حركة الشعر الحديث في سورية، من خلال أعلامه، الدكتور أحمد سام ماضي، ص 340

(4) أدونيس هو الإله اليوناني الجميل الذي عشقته إلهة الحب والجمال أمروبيت. وبحكي الأسطورة أن التحرير المنوحش قتله عندما كان يصطاد في الجبل ومن دمه انمهدور انتشر شقائق النعمان أو زهرة الربيع وكان أدونيس يعض نصف النسا على لأرض ويصفها الآخر في العالم الآخر فأصبح موته يرمز إلى المثلث وعوده لاخضرار بعد الموت. (موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، ص 44، والموسوعة العربية المصرة، ص 104).

(5) هو في الأسطورة اليونانية مشد عظيم، ابن ربة الشعر كالبيو وأبولو "كاتب ألحانه وأنشيدته من الروحه بعثت سحر الوحش والطيور والشجر والحجر" فقد زوجته محروم عليها حرنا شيبا وأصبح حامدا على كل النساء فقررت مجموعة من عاتقات بانحس أن يقتله انتقاما لسان جيسهن (الموسوعة العربية المصرة، بإشراف محمد شفيق غريال، دار الجيل والجمعية المصرية لشر المعرفة والثقافة العالمية، 1995، ص 249).

يجعل أن يصنع للحياة الأسيرة

في قصص الموتى سرير حب يحس أو رنين أو صغيرة⁽¹⁾

وهذا السعي الممنهج نحو الإغماض وهنم اللغة التراثية يربطه أدونيس برؤيته الموضوعية للحياة، بحيث لا يرى فيها إلا العراع والموصى وانعدام المعنى، فتكون اللغة الشعرية الثورية عنه هي التي تعكس هذا الوجه الموضوعي لتصبح فوضوية وفارعة من المعنى: "هكذا يكون اللامعنى واللاقاعدة والموضى في التاح الثوري الحقيقي وسائل للتعبير عما غير الحياة وملأها بالموضى واللاقاعدة واللامعنى"⁽²⁾

وتصل الثورة اللغوية عنه إلى حدود الدعوة إلى انتهاك كل القيم، بما فيها تلك المتعلقة بالعقيدة، "كلا يعرف من هو المسيح، ولعلنا جميعا نعرف كيف حاطبه رامبو "يسوع، يا له أربا يسلب البشر شاطئهم". "حين تصل جرأة الإبداع العربي إلى هذا المستوى، أي حين تروى كل رقابة، يبدأ الأدب العربي سيرته الخالقة المغيرة، الباقية، المعيدة"⁽³⁾

وبوصول أدونيس إلى هذه الحدود يدرك أنه بذلك يُنظر لما يباعد بين الشاعر والقارئ إلى حد يقارب "حالة الانفصال والعربة"⁽⁴⁾ خير أنه لا يتردد في تحميل القارئ مسؤولية هذا الانفصال واتهامه بالجهل والتخلف: "الكاتب الثوري الذي يعيش وسط جمهور كجمهوريا العربي معزول بحكم إبداعه (أي ثورته) من جهة، وبحكم التحلف الموروث الذي يخيم على هذا الجمهور، من جهة ثانية،

الجمهور يتعلق، بل يتشبث، بكل ما يقيه ضمن العالم الذي أله، لكن الكاتب ليس ثوريا إلا لأنه يرزع هذا العالم الأليف الموروث من أجل إشكار عالم نقي، جديد"⁽⁵⁾

(1) امرأة لأورفيوس، ضمن "مرايا الممثل المصور"، الأعمال الكاملة، أدونيس، 194/2

(2) زمن الشعر، ص 136

(3) نفسه، ص 148.

(4) نفسه، ص 166

(5) زمن الشعر، ص 133.

وقد أثرت تظلمات أدوبس في كثير من الكتابات النقدية الحديثة التي تأثرت أيضا بالمذهب الحدائيه وما بعد الحداثيه العربية كتمكيكية دريدا وجمالية التلقي الألمانية، والتي أصحت ترى في تمجيد اللغة، بالمفهوم الأدوبي، سبلا وحيد لتحقيق الشعرية وفي هذا يقول أحدهم: "إن الحدث الشعري الحق لا يتأسس إلا بحرق اللغة العادية التي لا تلامس إلا سطح الأشياء، للوصول إلى لغة التمجيد والإيهام"⁽¹⁾

ويستعمل كمال أبو ديب مفهوم الثورة اللغوية كما يُنظر له أدوبس ليربط بمفهوم الفجوة - مسافة التوتر الذي يرى فيه هو سبلا وحيد لتحقيق الشعرية دون أي تمهين لحدود هذه الفجوة أو اعتبار للبعد التواصل للغة الشعرية، يقول: "للموقف الثوري إذن، كما يتجسد في الشعر خاصة، بُعد آخر هو البعد الثوري للغة نفسها، ذلك أن وظيفة اللغة الشعرية هي أيضا خلق هذه الفجوة - مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين الإبداع الفردي، بين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلياً"⁽²⁾.

وعلى هذا الأساس لا يجد الباحث في جزء كبير من شعر عبد الوهاب البياضي المدافع عن الطغمة الكادحة إلا شعرا تقليديا، لأنه ظل يعبر بلغة مألوفة عن شيء مألوف⁽³⁾.

وهذا الأسلوب في الخط من قبل الشعراء الرواد تقليد متداول لدى النقاد المتشيعين لأدوبس في ترويضهم لأسلوبه الشعري والانتصار له. وكمال أبو ديب الذي يعد من أكثر الباحثين إخلاصا لهذا الشاعر لا يخرج عن هذا التقليد. ومن بين المفاهيم التي يوظفها في نصحيح التجربة اللغوية عند أدوبس، مفهوم أفق التوقعات الذي تراجع عنه القطب الثاني في نظرية التلقي الألمانية هانس روبرت ياوس H. R. Jauss

(1) شعرية العوض، عيد الكريم امجاض من 144

(2) في الشعرية: كمال أبو ديب من 74.

(3) نفسه من 74 - 76

بعد نهاية قتره الستيبات، لكونه يتجاهل العدد التواصل للغة⁽¹⁾ يقول أبو ديب في التعليق على هذا المودح من قصيدة فارس الكلمات العربية لأدوبس:

"يقبل أعزل كالغاية"

"ذلك أن "يقبل أعزل" الحالية من التوتر نهائي، تحلوا ما سأسميه بنية توقعات نسج من المحور المسقي الذي ترتبط فيه "أعزل" بعشرات الإمكانات (المارس الذي فقد سلاحه، العارس الذي لا سلاح له، الحيوان الوديع . إيج) لكن النص يقدم اختياره من خارج بنية التوقعات. كالعناية" ويعمل بذلك شئين يحقق فجوة - مسافة تؤثر بابعة من ربط العرلة بالعانة، وفجوة أخرى نابعة من حصر دلالات العانة، «النهائية نظريا، في دلالة واحدة تقع هي أيضا خارج بنية التوقعات المرتبطة بالعانة»⁽²⁾

والحيدر أبي ديب لأدوبس في نظيره للغة الشعرية "الثورية" أمر لا يحتاج إلى عاء لتوكيده فطرة إحصائية في الشواهد الشعرية الحديثة بكتابه "في الشعرية" توضح أنه من بين تسعة عشر شاهدا هناك أربعة عشر شاهدا لأدوبس، كلها في معرض التصحيح من شأنه، والحملة الشواهد الأخرى موزعة بين شاعرين هما عبد الوهاب البياتي ثلاثة شواهد احتيرت بعناية ووظفت في الانتفاص منه،

(1) يقول يونس في سنة 1972 "وفقا لهذه النظرية (أي جماليات التنقي) يقوم جوهر العمل الفني على أساس تاريخيته، أي على أساس الأثر الناشئ من حوار المستمر مع الجمهور، فالعلاقة بين الفن والجمهور ينبغي إدراكها في إطار جدلية السؤال والجواب. ويحرر تاريخ الفن نفسه عن طريق صير الألف بين المأثور الطيعي والتنقي المصوغ، وبين الكلاسيكية الفارة، والشكل المستمر لتقاعده. وتشترك هذه النظرية مع نظرية التطور عند الشكلايين كما يشترك مع جماليات السلية وكل النظريات المتجهة نحو التحرر (ويشمل ذلك الماركسيين) في الاعتقاد في أولوية ما هو جديد بالغ الإثارة في مقاس ذلك الذي صار مستورا مع مصي الرمز، أي أولوية السلية أو الاختلاف في مقابل المعنى الإيجابي الجاري في العرف، وهذا التحجج كافية بالنسبة إلى تاريخ الفن ودوره الاجتماعي بعد أن حصل الفن على استقلاله الذاتي، ولكنها لا يمكن أن تكون مصفاة لوظيفته العميقة والتوصيلية" (نظرية التنقي (مقدمه نقدية)، تأليف روبرت هولب، ص 182).

(2) في الشعرية، ص 118 - 119.

ويوسف الحال بشاهدين يستمدان قيمتهما اللفظية، في دعم الباحث، من سيرهما على نهج أدونيس.

ومن المقاربات التي يوظفها الباحث لتصحيح شعرية الانزياح في شعر أدونيس على حساب غيره من الشعراء الرواد، يأتي بهذا المودج الذي جاء في سياق الحديث عن توظيف الشاعر المعاصر للأسطورة. "لسم الحدث الأسطوري "البعد المعجمي" للأسطورة، والحد الذي تطرحه الأسطورة للنفاض الأساسي الذي تميزه "البعد الإشاري" لها تحدد شعرية النص بطبيعة المعجزة مسافة التوتر التي يحفظها بين البعد الإشاري والبعد المعجمي للأسطورة هكذا يكون نص السياب "بربروس في بابل" أقرب إلى نظم البعد المعجمي للأسطورة، ويكون نص لأدونيس من "إقليم البراعم" نصا شعريا يعجز في البعد المعجمي الأصلي مسافة توتر كبيرة، ثم منحا البعد المعجمي الجديد بعدا إشاريا يسه ويس البعد الإشاري الأصلي للأسطورة مسافة توتر شاسعة"⁽¹⁾

وانسجام مع هذا التوجه الذي يسلك كل السبل للانتصار لأدونيس، يعمد الباحث إلى ترديد مقولاته في ربط الشعرية بالفوضى وعدم الانسجام، ونقعا بدت فيما حذر منه جان كوهن من اعتبار الانزياح معيارا لشعرية⁽²⁾ "من هنا تكون الشعرية جوهرية لا حبيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل بقبض ديث كنه، اللاتجانس واللاتانسجام واللاتشابه واللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن المعادي، المتجانس، المألوف (الثري) أما الأطراف الأخرى فتعني بقبض ديث: أي الشعرية"⁽³⁾.

وقد تعرضت هذه النظرة الانتهاكية إلى اللغة الشعرية، والقائمة على تمجيد الانزياح بمحض أشكائه، لنقد شديد سب إهمالها للقارئ والانتقاص من قدره، فأحمد المعداوي يعارض لجوء كثير من الشعراء المعاصرين إلى توظيف الأساطير

(1) نفسه، ص 87.

(2) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 193

(3) في الشعرية، ص 28.

المستوحاة من التراث العربي لتكون هذا التوظيف يعد من أبرز العوامل التي ساهمت في إحداث قطيعة بين الشعر المعاصر وبين الجمهور⁽¹⁾

كما أن من أهم ما يأخذ هذا الباحث على لغة الشعر المعاصر هو أنها لغة غير تواصلية، ذلك أنها بقولها بالهدم والانتهاك الرامبوي تصبح "لغة انتهاك تعوج منها رائحة العربي". فلا مكان فيها للقيم الأخلاقية، أي أنها لغة مهمتها الأساسية هي سف كل ما "هو مشترك بين الناس، مما يمكن للشعرة أن تحول إلى قنوات للتواصل"⁽²⁾.

كما أن سعيها إلى تحطيم كل القواعد بما فيها قواعد النحو قد يفرغها من المعنى ويجمعها من أداء وظيفتها التواصلية⁽³⁾

ويأخذ باحث آخر على الحداثة الشعرية اهتمامها المفرط بتحقيق الانزياحات اللغوية وأشكال الغموض والتعمية والتفتيت النحوي "في محاولة لبناء لغة مدهشة وبيجاد علاقات بانية غير مسبوقة أو مقترحة من قبل" وتجاهلها الكلي لشرط المعنى والتواصل⁽⁴⁾.

والى مثل هذا يذهب أحمد بسلام ساعي حين يحمل أدونيس وأتباعه من الشعراء المعاصرين مسؤولية فطيمتهم مع القارئ بسبب أخذهم بالتجريب اللغوي، ويعيب عليهم اتهامهم للقارئ العربي بالتخلف والجهل وضعالة الثقافة⁽⁵⁾ وهكذا يقول معلقاً على قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف لأدونيس" يبدو الشاعر في القصيدة غير آبه بالقارئ إلى حد كبير، فهو يصح الكلمة التي يؤس بها في الشكل الذي يولد في خاطره، من غير أن يفكر في إمكان فهمها أو قولها أو تدوقها من قبل القارئ، فكأنه يكتب لنفسه فقط، أو لخدمة نقر مثله، وفي ظنه أن المستقبل سوف يخلق أولئك الذين يفهمونه أو يتعلمون آراءه إذا لم يعثر على هؤلاء في الزمن

(1) أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، أحمد المطاوي، ص 177

(2) أزمة الحداثة، ص 100

(3) نفسه، ص 100

(4) البوطيعة، في صياغة اللغة الشعرية، ص 254.

(5) حركة الشعر الحديث في سورية، أحمد بسلام ساعي، ص 250.

وينسجم الموقف المتحفظ الذي يقعه أحمد بسام ساعي من الصهج اللغوي لأدوبس مع موقف معاكس له يتخذه من شاعر عربي معاصر هو نزار قباني، فهو يقول مقارنا بين الشاعرين: "كان الشاعران نزار قباني وأدوبس أبرز علامتين على طريق الشعر الجديد (.) وإن كانا في موقعين متباعدين تماما، وربما متناقضين، على خط التجديد، وكان كل منهما متمردا ثائرا على الأوضاع الراهنة، سواء أكان ذلك على المستوى الفني أم على المستوى الفكري. ولكن الصداقة بين نوعي التمرد عند الشاعرين كانت شاسعة، فنحس أن نزار قباني ما يزال، رغم تمرده، مشدودا إلى أرضه وشعبه ومقومات حضارته وتراثه، بينما نجد أدوبس، شاعر القصيدة الكلية، وقد تحلى عن كل ذلك معلنا الثورة على كل ما هو قائم في الحياة العربية وتراثها وأخلاقها، بحيث يظهر نزار، في هذه المقارنة بين الشاعرين، أشبه برجل آمن مثالي يحرص على إقامة العدالة التي كانت دائما مهددة، أما أدوبس فيظهر كثائر شرس يعتصم في قمة عالية يرمي العالم بها بالحجارة، من غير أن يسمح لأحد بالاقتراب منه" (2)

فهذا الباحث يقرر أن أهم فرق بين الشاعرين هو اعتماد نزار على لغة تواصلية واضحة وشعبية، وتعهد أدوبس للعموض والإبهام على القارئ (3) وهذه المقارنة التي ترصد تناقض المنهج اللغوي عند كل من الشاعرين وقف عليها نافذ آخر هو مبر العكس، وإن كان ذلك قد جاء عنده في معرض الانتصار لأدوبس. يقول مشبرا إلى الطابع الإبحائي للغة الأدونيسية والطابع المباشر للغة النزارية. "كان أدوبس يضع ثقله في دواويه الجديدة على اكتشاف صلات جديدة بين المفردات اللغوية: صلات ترفع درجة امتلائها، وتظلل كل مفردة منها بطيف إبحائي يقربها من جوهر الموسيقى (...) إلا أنه من المؤسف حقا أن نجد في

(1) نفسه، ص 140.

(2) نفسه، ص 523.

(3) نفسه، ص 496 - 497.

مقابلة هذا الشاطئ الدائب للتححرر من الوسيلة⁽¹⁾ استرحاء مستسلما لدى سعيد عقل وبران قياتي، تحول إلى عبادة يمارسان طقوسها في كل قصيدة يكتبانها⁽²⁾

ولعل هذا الأسلوب الخاص للغة الرارية الذي يبه مير العكش بقدر كبير من "الأسف" سب آخر من الأسباب الكامنة وراء الإهمال الذي لقيه شعر برار في كتابات دعاء التجاور والتصجير اللعوي، حتى إن بعضهم لم يتردد في أن يرمي به إلى خارج قطار الحداثة. "إذا كان المعيار الحقيقي لتحقيق الشعرية في نص ما هو اللغة التي تقوم على الانزياح والتجاوز، فإن برار قياتي لم يكن شاعراً حداثياً"⁽³⁾

هذا الوعي والإهمال اللذان لقيهما برار من قبل محتكري الحداثة من "شعراء الطوائف" و"الألعار" و"الطلاسم" على حد تعبير رجاء النقاش⁽⁴⁾، ومن جرى مجراهم من النقاد، قابلهما بهجوم عيف على هؤلاء منهما إياهم بالعروة والاستملاء على الجمهور. "أزمة الشاعر العربي الحديث أنه أصحاح حيوان الجمهور، فهو يقف في قارة والناس يقفون في قارة ثانية، وبينهما بحار من النعالي والصلافة وعقد العظمة وبدلاً من أن تكون ثقافة الشاعر وسيلة للتصاهم والاقتراب، أصبحت قنعة من العرور لا يدخنها أحد، وبوابة من الأسلاك الشائكة لا يجرؤ أحد على الاقتراب منها"⁽⁵⁾ وهكذا فإن ما يحتاج به أبناع أدوبيس من توجههم إلى الحبة بدل الجمهور لا يعطيهم في نظره إلا صفة رواد الوادي الخاصة "كالوادي العاسوية وبادي العراة والشادين جسيا وحارات اليهود"⁽⁶⁾

ولقد انتبه برار إلى أن العرف يبه وبين أدوبيس يكس في موقف كل منها من

(1) يعني هنا التحرر من اللغة باعتبارها وسيلة للتعبير إلى اعتبارها إيحاء

(2) أسبغ الشعر في حركة المعنى وكمال المعنى ومونها، مير العكش، ص 14

(3) حسن مخاوي، ضمن نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، مجلة الآداب بمشاركة نجيب العوي وشيد المومي وحسن مخاوي، إهداء عيد المعنى لبشر، مجلة الآداب، ع 11، ص 84.

(4) ثلاثون عاماً مع الشعر والشعراء، رجاء النقاش، ص 160

(5) الأعمال الكاملة، نزار قياتي، 48/8.

(6) إضاءات، نزار قياتي، ص 118.

الجمهور فهو فرق بين شاعر ينهجه بالجهل والتخلف ولا يعبر للتواصل معه اهتماماً، وبين شاعر يجعل كل همه في التواصل معه، ويرهن نجاح شعره بمقدار الأثر الذي يحدثه فيه ومقدار الاستجابة التي يلقاها من طرفه. ولهذا فهو يحتل من سمجهم بشعراء الحداثة مسؤولية قطيعتهم مع الجمهور "الشاعر الذي يحاطب الأمة العربية في هذه المرحلة الحارقة من تاريخنا بالمواريث والكلمات المتقاطعة وبنسبة مسامية لا يحكي تفكيكها هو شاعر هازل من الجدية ويستحق العجب في رنة مطبوعة تشبه الرنة التي حبسنا فيها حين تكون صادقاً مع نفسك ومع الناس فأنت واصل حتماً، إذا لم أستطع أن أواصل قصيدتي إلى الآخرين فإن الحظاً هو حظي لا خطأ لأخرين. وعلي مراجعة أدواتي الشعرية لاكتشف موقع الحلل"⁽¹⁾

وهذا يعني أن الموقف السليم الذي وقعت الحداثة الشعرية من الجمهور قد انتهى بها إلى العشل باعتبارها مشروعاً قديماً "بعد أربعين عاماً من ترشيح الحداثة نفسها لكرسي الشعر العربي، لم تستطع الحصول على مقعد واحد في برلمان الشعر وهذا يعني أنها لم تستطع أن تولد وزارة ولا أن تحكم

لم تستطع حركة الحداثة ضد الحمينات حتى اليوم أن تسجل هدفاً واحداً في ملعب الشعر، وبقيت تلعب وحدها، دون ملعب ودون كرة، ودون متفرجين"⁽²⁾

هذا الموقف الرافض الذي وقفه برار من قطيعة الحداثة الشعرية مع الجمهور يرجع إلى رؤيته للوظيفة التواصلية للغة الشعرية. ولذلك فإنه يرى أن دوره في هذا المجال قد تحقق بئزال الشعر إلى الشارع "يلعب مع أولاد الحارة ويصحب معهم ويكفي معهم"⁽³⁾.

وهكذا، فعلى الرغم من بعض آرائه القليلة المتناثرة هنا وهناك حول قضية التحرر الشعري كقوله إن "الشعر عصيان شعري خطير على كل ما هو مألوف

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 172/8

(2) إضاءات، ص 128 - 129.

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 303/7 304

ومعروف ومكروس⁽¹⁾، وكقوله معبراً عن تضابقه مما سماه باللغة المستحيلة:

الكاتب في وطني
يتكلم كل لغات العالم
لا العربية
فلدينا لغة مرعة

قد سدوا فيها كل ثغوب الحرية⁽²⁾

فإن حاجس التواصل ظل موجهاً لتجربة الشعرية، وحاجم بقوة دعوى التمجير الدعوي الأدوبيسي: "لقد سئنا من هذه التعابير المأجودة من قاموس حرب العصابات كتصجير اللغة واعتقال الأبدية ووضع عبوة ماسقة تحت قاموس محيط المحيط، فهذا كلام يقوله كارلوس، ولا يقوله شاعر مسؤل عن تأسيس المستقبل"⁽³⁾، فهو لا يرى في هذه الدعوى إلا عملاً تحريبياً مرفوضاً لأن "مدينة الشعر تتعير بطلاء جدرانها وتوسيع ساحاتها وإضاءة شوارعها وتجميل حدائقها" وليس باستعمال (الولدوز) على حد تعبيره⁽⁴⁾.

من هنا إذن تتجلى وظيفة اللغة الشعرية عند تزار وظيفة تحريضية، بالمعنى "المعنى" لكلمة التحريض⁽⁵⁾ ومن ثم، فإنه إذا كان أدوبيس يرى في مثل هذا الشعر، الذي يجسده شعر المقاومة الفلسطينية، شعراً غير ثوري "ولا يقدم للمستهلك إلا وهم الثورة" لأنه يحاطب الجمهور باللغة الساكنة⁽⁶⁾، فإن نزار لا يعلن انحيازه لهذا الشعر إلا لاستجابه لهذا الشرط التواصلية المتمثل في مخاطبته للجمهور "باللغة السائدة" مما يضمن له قيامه بوظيفته:

محمود المرويش سلاماً

(1) ص 49/8.

(2) اللغة المستحيلة، الأعمال الكاملة، 157/6.

(3) الأعمال الكاملة، 422/8.

(4) إضاءات، ص 130.

(5) الأعمال الكاملة، 438/8.

(6) زمن الشعر، أدوبيس، ص 77.

توفيق الزباد سلاما
يا قدوى طوقان سلاما
يا من ثيرون على الأضلاع الأفلاما
تتعلم منكم
كيف نغمر في الكلمات الألفاما
شعراء الأرض المحتلة
مارال دراويش الكلمة
في الشرق يمشون حماما
يحبسون الشاي الأخضر، يجتزون الأحلاما
لو أن الشعراء لدينا يقعون أمام قصائدكم
ليدوا أقزاما، أقزاما⁽¹⁾.

وبذلك يتصب شعر المقاومة، في رأي نزار، هرما يطول السماء بلوغه
العامة في مخاطبة الجمهور وفي إتقان التعامل مع اللغة الشعرية تعاملًا يحفظ لها
وظيمتها التواصلية التحريضية.

فعلى الرغم مما يبرخر به هذا الشعر من كثافة لغوية تضع مسافة واضحة بينها
وبين اللغة الشرية العادية، فإن هذه اللغة نفسها لم تكن غاية تجمل القارئ بلوث
خلع المعنى فلا يعود إلا بالحية، كما يفعل مع شعر أدونيس ومن سار على بهجه
بل إن شعر المقاومة لا يكتسب قيمته الحقيقية إلا من عاملين:

- استجابه لشرط التواصل من خلال استجابته للمحنة التي تشمل القارئ

العربي

- وما يحتويه من طاقة إبداعية تبتعد بهذه اللحظة عن مستوى الإسفاف

والابتدال.

ولا شك في أن شاعر المقاومة محمود درويش قد استطاع على مدى تجربته
الشعرية أن يجمع بين الشرطي، بمصور معاناة الإنسان الفلسطيني دون أن يتحلى

(1) شعراء الأرض المحتلة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 158/3

عن دوره الرائد في تجديد الشعر العربي على مستوى الإيقاع واللغة الشعرية معا وحلحلة الفجوة التي رعم الوهم الذي ما فتئ بعض دعاة الحداثة يروجون له من أن هذه الأخيرة لا تتحقق إلا بإقامة سد مبيع بين النص والقارئ، فإن الواقع الشعري يشهد بأن حركة الحداثة قد أثمرت ظهور اتجاهين مباينين في موقفهما من مسألة التواصل.

- أولهما لا يرى الشعرية إلا في لغة انتهازية تهدم كل ما أله القارئ العربي، ولا يرى في هذا القارئ إلا تجسيدا للتقليد والتخلف الصافي.

- وثانيهما يعيم مشروعه على أساس الوظيفة التعبيرية للشعر التي لا تتحقق إلا بتحقيق شرط التواصل مع الجمهور، عبر المواجهة بين ما سماه جان كوهن بالانزياح ونفي الانزياح.

كما أن هذا الواقع نفسه يشهد بأن الاتجاه الأول قد بقي مشروعه في تحديث اللغة الشعرية مشروعا محبوبا عاجزا عن نقل تحرته إلى الجمهور العربي الواسع، بينما استطاع الاتجاه الثاني أن يضمن لنفسه أوسع انتشار بين الجمهور وإذا كان قد تبين لنا في أثناء هذا الفصل أن برار قباني يعد من أهم الشعراء الممثلين لهذا الاتجاه الذي يقوم مشروعه الحداثي على الوظيفة التواصلية للغة الشعرية، فإن هذه الوظيفة قد تحققت في شعره بطرق مختلفة تستجيب جميعها لمسألة التواصل مع الجمهور، هي: لغة الحديث اليومي واستلهاهم التريخ العربي الإسلامي واستلهاهم الحكاية الشعبية.

1 - لغة الحديث اليومي

تضامر عاملان، على الأقل، ساهما في تسرب لغة الحديث اليومي إلى كثير من إنتاجات الشعراء المعاصرين هما: دعوة إليوت إلى الاقتراب بالشعر من الواقعة المعوية، وتأثير الواقعية الاشتراكية التي حملت الدعوة نفسها بهدف التأثير في الجماهير⁽¹⁾.

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 202.

وبعد نزار من أبرز الشعراء المعاصرين الذين وظفوا هذه اللغة في شعرهم⁽¹⁾، حتى جعله بعضهم رائدا من روادها السبائين إليها⁽²⁾، وإن كان نقاد الحداثة الشعرية قد صرفوا اهتمامهم إلى تحارب شعراء آخرين "على حساب تجربة نزار"⁽³⁾ وقد رصد باحثون قلائل تجليات لهذه اللغة عنده، كقول أحدهم متحدثا عن "كتاب الحب" "بمفظة أنه في هذا الكتاب لا يخرج عن الحط الذي رسمه نفسه منذ ربع قرن، حط الشعبية، فائسطة، في أغلب الأحيان، تستغل العبارة التي تدور على ألسنة الناس أو المثل الشعبي"⁽⁴⁾.

وقد عبر نزار نفسه في غير ما موضع عن ميل وصح واستراتيجي "لهذه اللغة بهدف إخراجها من القاموس وإيرالها إلى الشارع" منذ عام 1944⁽⁵⁾ وأن أشتغل كاسمعة وأجر الحروف والكلمات على ظهري لأضع لشعر لغة ديمقراطية تحلس مع الناس في المقهى ونشرب معهم الشاي وتدحس السجائر الشعبية معهم طبع لن يصل بي المرور إلى الحد الذي أرغم به أنني اخترعت لغة فاللغة ليست أرسا يخرج من قبعة الحاوي، ولكني أسمح لشيء بالقول أنني طرحت في التداول لغة موجودة على شفاه الناس، ولكنهم كانوا يحاولون التعامل بها كانت لغة الشعر متعالية، متعجرفة، بيروقراطية، بروتوكولية، لا تصارع الناس إلا بالقدرات البيضاء، ولا تستلهم إلا بالقبلة المشاة وربطة العنق الداكنة وبكلمة واحدة، رفعت الكلمة يبي وبيس لغة (لسان العرب) و(محيط المحيط) وأقتنتها أن تترك قصر أبيها الممحور والعلوي بأرواح المرنى وتحتل بتلاميذ المدارس والموظفين والعمال والذئبات والمحرضات ومسافقي سيارات الأجرة"⁽⁶⁾.

وفي موضع آخر يؤكد نزار أنه كان أول من قام "بتأميم" الشعر "قبل أن يؤمم

(1) نفسه، ص 203.

(2) نجيب العوفي، قصص نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة، ص 91.

(3) نفسه، ص 91.

(4) نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة، دكتور ماهر حسن فهمي، ص 201.

(5) وهو العام الذي أصدره مجموعته الشعرية الأولى قالت لي السمراء.

(6) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 95/8 96.

جعل عبد الناصر قناة السويس⁽¹⁾.

ولا شك في أن هذا المنهج قد ساهم كثيرا في الانتشار الكبير لشعر نزار بين الجماهير، بحيث يمكن القول بأنه يشكل أساسا من أسس الرؤية التواصلية للغة الشعرية⁽²⁾.

ويمكن عموما رصد تجليات اللغة الحديث اليومية عند نزار هما: معجم العامة والتراكيب العامة.

1.1. معجم العامة.

يحضر هذا المعجم بشكل قوي في قصائد الشاعر العربية. ولعل هذا يعود إلى كون هذه الشعر خاصة بتوجه إلى فئة شاسعة من القراء، هي فئة المراهقين والتلاميذ والفئات الشعبية التي لم تنرس على رصانة اللغة الفصحى، ضامنا لسعة انتشاره. ويتجلى ذلك بشكل واضح في عناوين كثير من هذه القصائد كـ "مايكور" و"المايوه الأرق" و"تلعون"، كما يحضر داخل قصائده، كقوله في قصيدة "الفرط الطويل".

أرجوحة من قلقي خيطها

من نزق المندود الأسمر

أسلاكها تمضي على كيفها

تمضي وتمضي في مدى ثقم⁽³⁾

وإضافة إلى هذه اللمعة (على كيفها) ضمن نزار شعره نحية دائرة على ألسنة العامة، هي "صباح العل" أو "صباح الورد". كما في قوله على لسان صديقه من قصيدة "دورنا القمر":

قالت، صباح الورد هل أنت صاحب الصعر؟

ألا تزال مثلما كنت غلاما ذا حطر؟⁽⁴⁾

(1) نفسه، 386/8.

(2) قراءة في الحلفية النظرية لشعرية نزار الشعرية، عبد العالي بوطيب، ص 321.

(3) القوط الطويل، الأعمال الكاملة، نزار قاسم، 66/1.

(4) دورنا القمر، الأعمال الكاملة، 114/1.

وقوله من قصيدة أخرى مخاطباً إحداهن:

يا صباح العلى، هل أنت بحير؟

إن كوشرتو اليانو

أشعل النار لنا ثم ذهب⁽¹⁾

ومن الألفاظ العامة أيضاً في معجم هذا الشاعر لفظة (على قدي) التي

تجلى في مثل قوله:

قبل أن أحبك

كانت لغتي على قدي

وأحلامي على قدي

وحزني وفرحي وجوني

على قدي⁽²⁾

ومثل هذا كثير في شعره، لكما نكتفي منه بهذا القدر للتمثيل. ولا شك في

أن مثل هذه الألفاظ تصفي على هذا الشعر شعبية و"سهولة" تزيد من سعة انتشاره

وشدة تأثيره في القارئ⁽³⁾. وإن كان من النقاد من رأى أن هذه العامة قد طغت على

شعر نزار حتى نقلته من الواقعية اللغوية إلى "ضعف وانحدار يطيحان به بعيداً عن

حدود الشعر لبغوص في أعماق الثرية"⁽⁴⁾

2.1. التراكيب العامة:

يرى أحمد بسام ساعي في "حركة الشعر الحديث في سورية" أن هذا

(1) كوشرتو اليانو، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 168/2.

(2) قبل أن، بعد أن، الأعمال الكاملة، 414/4.

(3) استعمل ابن الأثير مصطلح "سهولة" بمعنى الاقتراب من لغة العامة، وامتدحها لما بها من

تأثير على السامع انظر تعليقه على بيت أبي نواس

كـم مـن غـلام دى تحاسـين ألفـمـده ناطقـهم يامـين

في الحثل السائر، 270/1.

(4) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 205.

الأسلوب قد بدأت بواخذه بالظهور عند برار من عام 1956⁽¹⁾ والواقع أن هذه السنة إذا كانت قد شهدت بداية التكثيف في هذا الأسلوب فإن بواخذه قد ظهرت منذ دواوين الشاعر الأولى، في نقل الأحاديث اليومية الدائرة بين الناس في الشارع أو المقهى .. كهذه الصورة التي ينقلها الشاعر من إحدى دور الدعارة في مجموعته الأولى "قالت لي السمراء":

وأمام الباب مملوك هوى	تألمه الهيئة مملوك المضيلة
يعرض اللحم على فاحشه	مثلما يعرض ميسار خيوله.
هذه جاءت حديثاً سيدي	نهد ما زال في طور الطميلة
أو إذا شئت فرافق هذه	إنها أشهى من الحمر الأصيلة ⁽²⁾

حيث يتصر هذا "المسار" في إثارة ربوة وترين البعيا في عيه حتى لا يعادر إلا وقد قضى وطره من إحداهن، وهو ما ينقلنا إلى جو الأسواق حيث الباعة يتصون في أساليب استمالة الرضاء إلى بضائعهم.

وهي "أنت لي" نجد امتداداً لهذا الأسلوب عند الشاعر، ومن ذلك قوله على لسان إحدى صويحاته، وهي تستعد لموعده، محاطة شقيقتها:

قلم الحمره أختاه فقي	شرفات الظن مبعادي معه
أيس أصباغي ومشطي والحلس؟	إن بي وجد كوحده الروبعه
ماوليبي الثوب من مشجبه	ومر الذهبج هاتي أروعيه
مريحبي، جيلبيبي، لوسي	ظفري الشاحب، إنبي مسره ⁽³⁾

إذاً ينقل الشاعر حديث هذه الفتاة المخمرة المرتبكة التي تتوسل، من هرط ارتباكها وبهتتها، إلى أختها أن تساعدتها للتهيؤ لهذا اللقاء، حيث إنها ما تكاد تطلب منها شيئاً حتى تردفه بطلب آخر، وكأنها تريد فعل كل شيء دفعة واحدة (قلم الحمره - أيس أصباغي؟ - ماوليبي الثوب - مريحبي - جيلبيبي - لوسي ظفري الشاحب ..).

(1) منه، ص 212. وهذه السنة هي سنة صدور ديوان برار "مضائد"

(2) البخر، الأعمال الكاملة، برار قباني، 201/1.

(3) الشقيقتان، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 201/1.

ومد ديوان "قصائد" أخذ هذا الأسلوب يتحد سمات مميزة ويشهد اهتماماً متزايداً من الشاعر، لما له من تأثير في تصاعد شعبية شعره، فالتحدث مواقف العتاب والعصب الأنثوي على الرجل مادة خصبة له، كما نجد في مجموعة من القصائد منها: "رسالة من سيده حاقدة" و"أوعية الصديد" و"نفاق" التي يأخذ منها هذا النموذج:

كفى

إنها الساعة الواحدة

فأين الحقيقة؟

أسمع؟ أين سرقت الحفيه؟⁽¹⁾

حيث تعد المرأة عزمها على العراق، مقاومة كل محاولات حبيبها السابق ثبها عن عزمها (كفى - أسمع؟ أين سرقت الحفيه؟) ثم معدة له تصميمها على إنهاء العلاقة:

كها ما هراء

فأين الحقيقة؟ أين الرداء؟

لقد دمت اللحظة العاصلة

وعما قليل سينطوي المساء

مصول علاقتنا العاشلة⁽²⁾

وهي قصيدة "حبلى" تجلّ آخر لهذا العصب الأنثوي من السلوك الذكوري المنسلط. هذا العصب الذي يتغل من خلاله الشاعر صورة شجار بين الجسرين، لا تتردد المرأة في أن تكيل فيه للرجل الذي زرع العار في أحشائها أقسى الشتائم، بسبب موقفه "الجبان" الذي وضعه منها لما علم بحملها:

لا تمتنع

هي كلمة عجنلى

(1) نفاق، الأصمى الكاملة، 318/1.

(2) نفعه، 319/1.

إني لأشعر أنني

حبلى!!

وصرحت كالملسوع بي:

"كلا!"

سَمِرَق الطعلا

وأردت تطرّدي

وأخذت تشتبي

لا شيء يدهشني

فلقد هرفتك دافعا نذلا⁽¹⁾

وبعد ديوان "قصائد" أصبح الشاعر يدخل شعره إلى المفاهي الشعبية، ليقل
تفاصيل أحداثها بكل ما يطبعها من انفعالات، كهذا الموقف الذي يصور فيه نفسه
بأحد المفاهي منتظرا "سيدته".

أجلس في المفهى منتظرا

أن تأتي سيدتي الحلوة

أبتاع الصحف اليومية

أفعل أشياء طفولية

في باب الحظ

أفتش عن "برج الحمل"

ساعدي يا "برج الحمل"

طمّني يا "برج الحمل"

هل تأتي سيدتي الحلوة؟⁽²⁾

حيث لا يبتاع الشاعر الصحف إلا ليمارس العادة الشعبية في البحث عن
الأبراج. وفي أثناء ذلك يحاطب نفسه كما يفعل أي مشتاق يدفعه شوقه مرغما إلى

(1) حبلى، الأعمال الكاملة، نزو قباني، 1/ 340.

(2) بانتظار سيدتي، الأعمال الكاملة، 1/ 726.

استطلاع الحظ (ساعدي يا برج الحمل - طمئي يا برج الحمل). وهكذا فإن هذا الأسلوب يبقى سمة مميزة لقصائد الشاعر الدائرة حول المرأة. ولا شك في أن لهذا صلة بما قلناه عن القرض من توظيف معجم العامية في هذه القصائد من التزول باللغة الشعرية إلى لغة الجماهير وأحاديثهم وانعزالهم، ضماناً لقيام هذه اللغة بوظيفتها التواصلية مع الفئات الشاسعة من القراء.

ومع ذلك فإن الشاعر قد نقل هذا الأسلوب إلى بعض قصائده السياسية، وإن كان حضوره في هذه القصائد لا يرقى من حيث الكم إلى مستوى الطهارة، كما هي قصائده الدائرة حول المرأة، ويقتصر على عدد قليل منها. ففي إحدى هذه القصائد يدخل الشاعر إلى أحد المقاهي الشعبية، لينقل بقلم الصحفي المدقق انفعالات الناس وردود أفعالهم بعد جريمة 1967

الشمس تشرق مرة أخرى

وتمثل المقاهي مرة أخرى

ويحتلم الحوازي⁽¹⁾

- إن الجريمة عاطفة

- إن الساء جميعهن مغامرات والشريعة عندنا

ضد الضحية

- يا سادتي إن المحفظ كله من صبح أمريكا، وشرو

الخليج هو الأساس، وكل ما يبقى أمور جانيه

- ملحونة أم السياسة، نحن نحب أزيانقوز

والوسكي بالثلج المكسر والمطور الأجيب⁽²⁾

إد تبدو الجماهير، من هذا الحوار المتكرر في المقاهي كل يوم، غير مبالية بالجريمة ولا متأثرة بآثارها، وغارقة في الخوص في أحاديث تافهة وهي اقتناء العطر والحمور، والانتكال على التعط...

(1) جريمة شرف أمام المحاكم العربية، الأعمال الكاملة، تزار مياهي، 232/3 - 233

ومن التأثيرات الأخرى للعامية التي وقف عليها أحمد سام ساعي على التركيب اللغوية عند برار قباني إدخال (أل) الموصولية على الفعل، وحذف (أن) المصدرية قبل الفعل⁽¹⁾.

ومن المادج التي يتجلى فيها إدخال (أل) الموصولية على الفعل قوله في قصيدة: تناقضات ن. ق. الرائعة

أفكر في عصرك الذهبي

وعصر المانويل وعصر الشموع وعصر البحور

وأحلم في عصرك الكائن أعظم كل العصور⁽²⁾

إد دحيت (أل) على (كان)، وهو، كما لاحظ أحمد سام ساعي، تركيب متأثر بالعامية. ومثله ما جاء في قصيدة، "إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني"، في قوله

سأخبركم عن أميري الجميل

عن الكائن مثل المراهب بقاء، ومثل السنابل طولاً

ومثل النخيل⁽³⁾

وقد عمد الشاعر إلى إدخال هذا الحرف على الحروف أيضاً، كإدخاله على

حرف الجر (على) في قوله:

مباداً أنت حائطٌ أثري والرسومُ أعليةُ نُسُ رسوماً⁽⁴⁾

ومن الآثار الواضحة للعامية أيضاً حذف (أن) المصدرية قبل الفعل، ومن

ذلك قول الشاعر.

علمي حبك، سبدتي، أسوأ عادات

علمي أفتحُ صحناتي

في الديلة آلاف المرات

وأجرب طيب العطارين

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 215.

(2) تناقضات ن. ق. الرائعة، الأعمال الكاملة، 221/2.

(3) إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني، الأعمال الكاملة، 280/2.

(4) رصاصة الرحمة، الأعمال الكاملة، 102/2.

وأطرق باب العرافات

علمي أخرج من بيني

لأبسط أرصة الطرقات⁽¹⁾

فالعملان (أفصح وأخرج)، على الأقل، من جهة أن يكونا مسيوقين بـ"أب" المصدرية، لأن الجمعتين اللتين يقعان أساساً لهما مؤولتان بمصدرين على أنهما معمولان به، لكن الشاعر فضل تقريبهما من الحديث اليومي، فحذف حرف النصب كما تفعل العامة. ومثل هذا كثير في شعره، منه قوله في موضع آخر

أخاف أموت، أخاف أدوب

كقطعة شمع على ساعديك⁽²⁾

فحذف (أب) قبل (أموت) و(أدوب) جعل هذين التركيبين أقرب إلى العامة منهما إلى اللغة الفصحى.

ومن التراكيب التي يظهر فيها أثر العامة واصحها عند الشاعر، إقحام ضمير المتكلم المفصل (أب) بعد ضمير المتكلم المتصل أو المستتر كما في المودجين التاليين:

أ - أنت استريح من هواي أنا لكس سألتك لا تريحيني⁽³⁾

ب - أتحدثك أنا أن تجدي

وطنا مثل لمي

وسريرا دافنا مثل عيوني⁽⁴⁾

وبذلك يتحلى هذا الأسلوب الثاني، المتمثل في التراكيب انعامية، أكثر تشبهاً وأشد تأثيراً في تقريب اللغة الشعرية عند نزولها من لغة الحديث اليومي، من معجم العامة، حتى أن كلا منهما ينصب في الاهتمام الذي يوليّه نزول اللغة الحديث اليومي، باعتبارها وسيلة لتقريب اللغة الشعرية من الجمهور

(1) قصيدة المزمزب الأعمال الكاملة، 702/1.

(2) تعود شعري عليك، الأعمال الكاملة، 528/1.

(3) لا تحببي، الأعمال الكاملة، 519/1.

(4) قصيدة التحديات الأعمال الكاملة، 50/2.

وحول الأهمية التي تكتسبها لغة الحديث اليومي عند الشاعر يقول أحد الباحثين: "أكبر الظن أن الدارسين بعد أجيال سوف يقدرون صبح براد () في تسجيل كثير من الملاحظات الحضارية، مثل "صبح الورد" في تحية الصباح () و"طاولات الزهر التي تستغرق وقت الفراغ في اللبس" و"انتعش عس الأبراج في الصحف لقراءة الطالع" و"ندحس السجائر والمراجيل" و"أنواع قساين السيدات" وغيرها، وسوف يقدرون صبيحة أيضا في حفظ كثير من عبارات المتقنين في حياتهم اليومية، خصوصاً أماليب السيدات في معاطبة الرجال وأماليب الرجال في معاطبة السيدات في لحظات الحب والعتاب والغضب، مثل: "اهمبسي ودوخني وغوري تحف وأنا آسفة وأحبك جدا ولا تكوسي عصية وأنت لا تخمليين أو غير محتملة وغوري، وغيرها كثير جدا، ولم تعد هناك لفظة نستعصي على التعبير الشعري"⁽¹⁾

2 - استحضار التاريخ الإسلامي

يعتبر استحضار الرموز التراثية من أهم أشكال التعبير في الشعر العربي المعاصر. وإذا كان كثير من الشعراء، الرواد خاصة، قد عادوا إلى التراث الإنساني العام ليستلهموا منه رموزهم التي وظفوها في التعبير عن تجاربهم وأحوصوها لها، كأساطير الموت والانعاث والشخصيات المتمردة أو التي ترمز إلى تجربة المعاناة عامة 683، فإن هناك طائفة من الشعراء كانت أشد ارتباطا بالتراث العربي الإسلامي، شكلت النصوص الدينية (وفي مقدمتها القرآن الكريم) والشخصيات التاريخية والدينية مرجعها الأول في التعبير عن تحاربها، مع فروق بين هؤلاء الشعراء في إحصاء هذه الرموز لرواها الشعرية الخاصة، وتفاوتت بينهم في تحقيق الانسجام بين هذه الرؤى وبين دلالات تلك الرموز.

ويعد نزار قباني واحداً من الشعراء الرواد الذين شلوا عما كان سائداً عن

(1) نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة، دراسة في من المواقف، ص 162

أعلب الشعراء المعاصرين (ككالياب وأدوبس وصلاح عبد الصبور) من استحضار أساطير البعث والمحنة والشخصيات المتمردة في التراث، حيث تعمد عنهم بالعودة إلى التراث العربي الإسلامي الذي يعتبر المرجع الثقافي الأهم للجمهور العربي الذي يتوجه إليه الشاعر.

وقد أشار أحمد بسام ساعي في كتابه "حركة الشعر الحديث في سورية" إلى أن أهم ما يعبر برارا عن أدوبس هو موقف كل منهما من التراث الإسلامي⁵²³، فإذ كان أدوبس قد فصل العودة إلى الأساطير اليونانية والتراث الإنساني الواسع، دون أن يعنى دنت تحليه عن التراث الإسلامي الذي طوع لرؤيته المتمردة، فإن نزارا قد جعل التراث الإسلامي مرجعه الرمزي الأول في شعره، متحدا إياه مطلقا للتعبير عن همومه القومية.

وهكذا فإن الفرق بين الشاعرين هو فرق بين مشروعين حدائيس اختار أحدهما إقامة الحوار بينه وبين القارئ العربي، واختار الآخر، ممثلا في برار، الرول بالشعر إلى الشارع "ليذهب مع أولاد الحارة ويضحت معهم ويهكي معهم"⁵²⁴ ولهذا فإن القارئ لشعره لا يحصى عليه ارتباطه الوثيق بالحضارة العربية الإسلامية من خلال عدة مظاهر تعرض منها لمظهرين هما: استحضار الرموز التاريخية، واستحضار الرموز الدينية.

2.1. الرموز التاريخية

يعتبر استحضار الرموز التاريخية من أكثر المعاني دوران في قصائد برار السياسية وهو في أغلب الأحيان يتخذ شكل الحين إلى الماضي المشرق لهذه الرموز مثلما نجد في قصيدته "قراءة على أضرحة المجاذيب" التي تضمها أعمدة السياسة الكاملة، حيث يتروح الشاعر بالتراث الإسلامي في الأندلس، وتثير فيه غربة هب التراث إحساساً قاسياً بعربة روحية توفق في نفسه سبيلا من الأشجان، إذ يقول:

(1) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، الدكتور أحمد بسام ساعي، ص 523

(2) لأعمال الكاملة لنزار قباني، ص 303 / 7 304.

أمشي خريب الوجه في غرناطة

أحتفن الأطلال

والأشجار

والمآذن المقلوبة

فها هنا المرابطون راتلوا

وها هنا الموحدون خيموا

وها هنا مجالس الشراب والنساء

والعيوب

وها هنا عبادة دامية

وها هنا مشقة متصوية⁽¹⁾

وقد شكلت هذه الحضارة الأندلسية البائدة مثيرا قويا عند الشاعر لاستحضار الرموز الإسلامية التي ساهمت في قيامها أو استمرارها أو الدفاع عنها في فترة السقوط الحصينة. ويمثل أبو عبد الله الصغير، آخر ملوك غرناطة⁽²⁾، رمزا لهذا المجد المفقود.

ما تمنيت أن أكون حرة في رداء

إلا لي المتحجب المحرم في مشرد

الرداء لأبي عبد الله الصغير

والسيف سيمه

الساحون الأجانب لا يستوقفهم الرداء

ولا السيف

أما أنا

(1) قراءه على أشهره المجاديب، الأعمال العيسية، مرار عيني، 311/3

(2) غرا قشتالة، لكنه أخذ أسيرا، وأطلق سراحه بعد موافقته على حكم غرناطة تحت سلطة فرديناند وإبرائيل ملك قشتالة وأراخون وملكتهما. ولما طلب منه أن يسلمهما المدينة أبي، معاصرهما حتى سقطت سنة 1492، فلاد أبو عبد الله بالفرار إلى المغرب. توفي سنة 1538م. انظر الموسوعة العربية المعاصرة، بإشراف محمد شبيب غريال، ص 36

فيربطني بالرداء وبصاحب الرداء

ألف سب

هل تعرفون كيف يقف الطفل اليشم

أمام ثياب أبيه الراحل؟

هكذا وقفت أمام الخزانة الرجالية المعلقة

استجدي الزركشات

أكل بغيالي المسح

خيوط

خيوطاً⁽¹⁾

فالرداء الذي لا يتجاوز حد الآخرين كونه نحة سياحية معروضة هي حزانة
رجالية معلقة هو حد الشاعر ومر لمجد حضاري بالكثير فيه إحساساً قوياً
بالانتماء، ويحده - من خلال فعل التأمل استجدي الزركشات، أكل بغيالي
المسح - إلى التاريخ الذي كان فيه صاحب الرداء مرراً لقوة الحضارة الإسلامية
التي امتدت حتى تجاوزت البحار، ثم انكمأت بعد ذلك حتى استعادت إلى
صراعات طائفية تآكل الأمة من الداخل قبل أن يأكلها أعداؤها من الخارج ونزار
يوظف هذا البعد، المتمثل في ربط الماضي بالحاضر، في استلهاهم هذه الشخصية،
حيث مارالت الهريمة هي الهريمة وكأننا نخرج هذا اليوم من إسبانية⁽²⁾

حضت قرون خمسة

مذ رحل (الحليعة الصفي) من إسبانية

ولم تزل أحقادها الصغيرة

كما هي

ولم تزل عقلية العشرة

في معنا كما هي⁽³⁾

(1) مذكرات أندلسية، الأعمال الكاملة، مزار جباري، 534/3 535.

(2) أحراق في الأندلس، الأعمال الكاملة، مزار جباري، 565/1.

وبذلك يكون التمزق والانحلال اللذان آلت إليهما الحصار الإسلامية في الوقت الحاضر امتدادا للضعف العربي الذي انتهى بسقوط الأندلس. لهذا نجد الشاعر في ذكره للأندلس - يستحضر مجموعة من الرموز الفاتحة التي ساهمت في تأسيس مجد الحصار الإسلامية كطارق بن زياد فاتح الأندلس، وعقبة بن نافع الذي ساهم في فتح مصر⁽¹⁾ ومعاوية بن أبي سفيان، مؤسس الدولة الأموية، وموحد الدولة الإسلامية، وصاحب الصوائف⁽²⁾ وحامل لواء الجهاد ضد الروم⁽³⁾

كثبت لي يا عالية

كثبت تسألين عن إسبانية

عن طارق، يفتح باسم الله دينا ثانيا

عن عقبة بن نافع

يزرع شتل نحلة

في قلب كل راية

سألت عن أمية

سألت عن أميرها معاوية

عن السرايا الزاهية

نحمل من دمشق في ركابها

حصارة وعافية⁽⁴⁾

فهذه الشخصيات كلها رمز للصرع الحضاري العظيم الذي ضيحه العرب بالأندلس واستمروا في إهدار ما تبقى منه في الوقت الحاضر بالانشغال بالصراعات الداخلية والحروب الأهلية.

وبذلك تكون عودة نزار إلى التراث الإسلامي عودة إلى أصل قوي لهذه الأمة،

(1) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1221.

(2) الحملات الصيفية على الروم.

(3) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1717.

(4) أحرار في الأندلس، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 563/1.

واستمداداً للقوة التي تمثلها رموز هذا التراث بهدف مواجهة الهريمة العسبية التي عرفت فيها الشعوب العربية في الوقت الحاضر. يقول بعد هزيمة 1967 مستلهما شخصية معاوية من جديد وشخصية أبي عبيدة بن الجراح⁽¹⁾ ومحاطاً باليهود:

محاضرون أنتم بالحقد والكراهية

فمن هنا جيش أبي عبيدة

ومن هنا معاوية

سلامكم مرق

وبيتكم مطوق

كبيت أبي ربيعة⁽²⁾

فإد كان المشار إليه الحقيقي هنا هو الشعب العربي والجيوش العربية، فإنه لا يستمد قوته الرمزية إلا من كونه امتداداً لهدبين الرمزيين الترائيين: معاوية وأبي عبيدة.

ومن هنا يرى نزار أن أية حبانة لتفسير الأمة وتهاون في حقها، إما هي خيانة لبطولات هؤلاء الأبطال التاريخيين الذين صنعوا مجدها وأفوا في سبيله أعمارهم، ومن ثم يكون الاستسلام المر لأتوار الساعات في معاهدة كامب ديفيد حرلاً لسلطة الرمزية لحالد بن الوليد وما نعبه من تمسك بثوابت الأمة وإيمان بمستقبلها ليحتر الترف والدمج والمشي "بين شقراوات أوروبا كديك ورقى" ولإرغاء باللعنة العرسية في أقصى تجسيد للاستسلام والفتور اللذين أصابا القادات العربية بعد تسرب اليهود "كالممل من عيوبها" حسب تعبير نزار نفسه⁽³⁾.

مرقوا منا الطموح العربي

حرلوا خالد في أعقاب فتح الشام

(1) فائد فاتح، صاحب الرسول صلى الله عليه وسلم في جميع غزواته، وفي عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ولي القيادة العليا للجيوش الصحارية بالشام، فأخضع دمشق وحمص وإنطاكية وحلب. (الموسوعة العربية المبرقة، ص 36).

(2) مشهورات فدائه على جدران إسرائيل، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 196/3.

(3) هرامش على دفتر النكسة، الأعمال السياسية، نزار قباني، 484/6.

سموه سعيًا في حيف
 بلبس القعة السوداء
 يستمتع بالسجّار والكافيار
 يرغي بالعروسة
 يحشي بين شقراوات أوروبا
 كليلك وزقني
 أتراهم دجّوا هذا الأمير الفُرشي؟
 هكذا تُحصى البطولات لدينا يا بني⁽¹⁾
 وهذا المصير نفسه لقيه دمر صلاح الدين الأيوبي، قاهر الصليبيين ومحرق
 القدس وبطل معركة حطين⁽²⁾
 يا صلاح الدين
 يا هوّك ويا هوّنا جميعا
 في المزاد العلني⁽³⁾
 فضياع القدس قد ارتبط بضياع هذا الزمر من ضماير القادة ليصبح سلبا لدى
 اليهود:

شعراء الأرض المحتلة
 ما عاد لأصاغي أعصاب
 حرمان القدس قد انتهكت
 وصلاح للدين من الأسلاب⁽⁴⁾
 وبهذا، فإنه إذا كان أحمد سام ساعي قد لاحظ أن عددا من الشعراء
 السوريين المحدثين، وعلى رأسهم أدونيس، قد استلهموا رموز التراث الإسلامي

(1) مرسوم بإقالة خالد بن الوليد، الأعمال السياسية، 488/3.

(2) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1128.

(3) مرسوم بإقالة خالد بن الوليد، الأعمال السياسية، 157/3.

(4) شعراء الأرض المحتلة، الأعمال السياسية، 157/3.

استلها ما سلبها باعتبارها صورا للجمود والتأخر⁽¹⁾، فإن برار قد رأى فيها، على النقيض من ذلك، رمزا للمجد الحضاري ومصدرا لقوة الأمة ومع ذلك، فإن هناك وجها آخر لاسلها هذه الشخصيات عند نزار لا يسجم مع الرؤية التي أشرنا إليها آنفا، والأمر هنا يخص شخصية تاريخية حظت بحضور بارز عند هي شخصية هرون الرشيد. فهذه الشخصية قد استعمت في إحدى قصائده رمزا لتسلط الحاكم العربي الذي يستحوذ حتى على أشياء الجمال البسيطة التي يلجأ إليها العشاق للإصباح عن أشواقهم في عيدهم.

في عيد (فالتاين)

بحثت يا حيتي عن وردة حمراء

أرسلها سفيرة عني

بعيد العشق والعشاق

فلم أجد في السوق أي وردة

حمراء أو يضاء أو حمراء

لأن كل الورد في الأسواق

- كما يقول يافع الأزهار -

قد اشترته شعبة المباحث

لرؤبة الحليفة الرشيد⁽²⁾

غير أن الصورة الأكثر شيوعا عند الشاعر حول هذه الشخصية الإسلامية هي صورة الحليفة الماجر الذي لا هم له إلا الترويع على قبيلة الجسر، وهكذا يتضمن الشاعر في إحدى قصائده شخصية هذا الحليفة ليصور مرارة الحب الذي نحول عنده إلى مأساة لا تزيد إلا من تعاقب أحرانه:

مأساة هارون الرشيد مريرة لو تدر كين مرارة المأساة

إني كمصباح الطريق صديقي أبكي ولا أحد يرى دمعاني

الجنس كان مسكنا جرت لم يسه أحراني ولا أرماني

(1) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 338.

(2) تنويعات برار على مقام العشق، نزار ديان، ص 45.

والحب أصبح كله متشابهاً كشابه الأوراق في العبابات⁽¹⁾
 كما أن هذا الحلقة يمثل، عند الشاعر، صورة للبدح الجنسي لاهتمامه
 بالملذات واقتناء الجواري. يقول على لسان (امرأة لا مبالية):

أبي صنف من الشر

مزيج من غباء الترك

من عصية التمر

أبي أكر من الآثار

ناهوت من الحجر

نهزأ كل ما فيه

كتاب كنية نخر

كهارون الرشيد أبي

جواريه، مواليه

نمطيه على تخت من الطرر

وسحر هنا

مباها، ضحاياه

مماسح قصره القدر⁽²⁾

حيث يتجلى هذا الأب في تسلطه ووقوفه في وجه اندفاع هذه المرأة في
 درب الحرية، مثل هرون الرشيد الذي يتلدد باقتناء الجواري وإغلاق أبواب القصر
 عليها، مستجيباً بذلك لأهوائه في حب التملك وتعذيب الآخرين، في الوقت الذي
 ينعم هو بملذات الحياة.

هذه الصورة التي قلم بها نزار سمودج هرون الرشيد جعلت منه شخصية لا
 يتحقق خلاص الأمة العربية إلا بموتها بكل تجلياتها السلطوية والمستهتره بقيم
 الحياة السامية في هذه الأمة:

وأنا أحبك في وجوه القادحين لقتل هارون الرشيد

(1) الرسم بالكلمات، الأعمال الكاملة، مزار هياتي، 1/465 - 466.

(2) يوميات امرأة لا مبالية، الأعمال الكاملة، مزار هياتي، 1/608.

هل نصبح شريكاً في قتل هارون الرشيد؟⁽¹⁾

فالموت الرمزي لهذه الشخصية في حياة المواطن العربي يعد الأمل الوحيد في تحرره من كل مظاهر الظلم والقهر والهريمة الجائمة على كيانه. وهكذا، فإن تأجيج المشاعر الثورية ضد اليهود بعد هزيمة 1967، وتوحيد مشاعر الأمة وعقد العزم على رد الاعتبار لنفسها لم يأت إلا نتيجة للقضاء على مشاعر الجبن التي يمثلها نموذج هرون الرشيد في أوضح تجلياتها، ومن ثم قتل هذا النموذج نفسه:

لأن هارون الرشيد مات من زمان

ولم يعد في القصر غلمان ولا حبيان

لأننا نحن قتلناه، وأطعمناه للحبائ

لأن هارون الرشيد لم يعد إنسان

لأنه في تخته الوثير

لا يعرف ما القدس وما ييسان

فقد قطعنا رأسه أمس

وعلقناه في ييسان

لأن هارون الرشيد أرنب جبان

فقد جعلنا قصره قيادة الأركان⁽²⁾

وهكذا فإن هذه الشخصية التاريخية لم تعد تستحق عند الشاعر إلا مصيراً واحداً هو الموت.

ورداً عدنا إلى التاريخ، فإننا نجد حقيقة هذا الخليفة مناقضة لهذه الصورة السلبية إلى حد السخرية، التي رسمها له نزار، فكتب التاريخ تكاد تجمع على وصفه بالورع والتقوى والشجاعة والجهاد في سبيل الله، كما أن الدولة الإسلامية بلغت في عهده أوج عظمتها، وسمي عصره بالعصر الذهبي لهذه الدولة، وكان شديد الاهتمام برعيته⁽³⁾ فابن خلدون يقول ملخصاً ما جاء عند الطبري وغيره من

(1) بلاغ شعري رقم 1، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 16/2.

(2) مشورات فدائية على جدران إسرائيل، الأعمال السياسية، نزار قباني، 190/3.

(3) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1896.

المؤرخين. كان الرشيد على ما نقله الطبري وغيره يعرفون عاما ويحج عاما، ويصلي كل يوم مائة ركعة، ويتصدق بألف درهم، وإذا حج حمل معه مائة من الفقهاء يتفق عبيهم، وإذا لم يحج أنفق على ثلاثمائة نفقة شائعة، وكان يتحدث بآثار المنصور إلا في بدل المال، فلم يُر حليلة قبله أدل منه للمال، وكان إذا لم يمر غرا بالصائفة كبار أهل بيته وقواده⁽¹⁾ كما ذكر أيضا أن خلافته كانت حوالي ثلاث وعشرين سنة، وترك في بيت المال تسعمائة ألف ألف دينار⁽²⁾ وقريب من هذا ما ذكره الزركلي، ثم نقل عن ابن دحية أنه "في أيامه كملت الخلافة بكرمه وعدله ونواصبه وريارته العلماء في ديارهم"⁽³⁾.

وكل هذا يدل على أن هذه الشخصية قد حضرت عند زيارته لا تربطه أدنى صلة بواقعها التاريخي، وهو ما يعني أن التاريخ لم يكن مرجعه في رسم ملامحها، وهو ما يأخذه عليه أحمد سامي مشيرا إلى مصدره في ذلك، "فهارس الرشيد ليس الحاكم الذي اردهرت الدولة في عهده كما لم تردهر من قبل أو من بعد، بل أضحي بمودجا لمادل ألف ليلة وليلة و"عصر تكمين النساء وعصر تقطيع اليهود" كما يقول برار قباني، ولهذا كان لا بد من فته"⁽⁴⁾.

وبهذا يقرر الباحث أن مصدر برار الأول في تعامله هذه الشخصية هي الذاكرة الشعبية التي تمثلها بشكل جلي حكايات ألف ليلة وليلة التي تمت في تصوير مجالس اللهو التي كانت تعقد في محضر هذا الحليلة "الباح" بحضور لجواري لتصوره غير مهتم بشؤون الرعية ولا بهومها، ومن ذلك حكاية الجارية "تودد" التي تقتطف منها هذا الجراء:

" فتعجب الحليلة هارون الرشيد من حذفها وفهمها، ثم قال للنظام: انزع ثيابك فقام وقال أشهد على جميع من حضر هذا المجلس أنها أعلم مني ومن كل

(1) تاريخ ابن خلدون، 282/3.

(2) نفسه، 288/3.

(3) الأعلام، خير الدين الزركلي، 62/8.

(4) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 338.

عالم، وبرع ثيابه وقال لها: خديها لا بارك الله لك فيها فأمر له أمير المؤمنين بشت يلسها، ثم قال أمير المؤمنين يا تودد، بقي عليك شيء مما وعدت به وهو الشطرنج، وأمر بإحضار الشطرنج والكعبة والرد، محضروا، وجلس الشطرنجي معها، وصمت بينهما الصقوف، ونقل وبعثت، فما نقل شيئاً إلا أسدته من قريب (١٠) حتى عذبت ورأى الشاه مات () ثم قالت له انزع ثيابك، فقال لها انركي لي السراويل وأجرك على الله، وحلف بالله أن لا يماظر أحداً ما دامت تودد بعداد، ثم برع ثيابه وسلمها لها وانصرف عجيء بلاعب الرد فقالت له إن غلبت في هذا اليوم فما يعطيني؟ قال: أعطيك عشر ثياب من الديباج القسطنطيني المطرر بالذهب وعشر ثياب من المحمل، وإن غلبت فما أريد منك إلا أن تكتبي لي درجا بأبي عديت قالت له، دونك وما عولت عليه قلب، فإذا هو قد حسر وقدم وهو يركض بالإنجليزية ويقول، ونعمة أمير المؤمنين إنها لا يوجد مثله في سائر البلاد، ثم إن أمير المؤمنين دعا بأرباب آلات الضرب، محضروا، فقال أمير المؤمنين هل تعرفين شيئاً من آلات الضرب؟ قالت: نعم فأمر بإحضار عود محكوم مدعوك مجرود صاحبه بالهجران مكدود، فوضعت في حجرها وأرخت عليه يدها وسحت عليه انحاءاً والدت ترضع ولدها، وضربت عليه اثني عشر معاً حتى ماح المجلس من الطرب () فطرب أمير المؤمنين وقال: بارك الله فيك ورحم من عذمتك، فقامت وقبلت الأرض بين يديه، ثم إن أمير المؤمنين أمر بإحضار المال ودفع لمولاه مائة ألف دينار وقال لها: يا تودد تسمي علي، قالت: سميت عديت أن تردني إلى سيدي الذي باعني، فقال لها: نعم مردها إليه وأعطاها خمسة آلاف دينار لنفسها وجعل سيدها نديماً له على طول الزمان^{١٣}.

في هذا نموذج من صورة الحليفة هرون الرشيد في ألف ليلة وليلة، صورة الحليفة العاجز اللاهي ومثل هذه الحكاية موجود في الكتاب، أعلاها يدور حول أحبار السوء وإعجاب الحليفة بهن واهتمامه بأفانئهن، ومنها "حكاية هارون الرشيد مع البنت العربية" التي تحكي أنه خرج مع جعفر البرمكي، فعقبها فحدثها

(١) ألف ليلة وليلة، ١١/٣ ١٣.

فتزوجها⁽¹⁾، و"حكاية جميل بن معمر لأmir المؤمنين هارون الرشيد"، وهي حكاية عشق ابن عم جميل لجارية كان يواصلها بعد رواجها⁽²⁾ و"حكاية ضمرة بن المغيرة التي حكاها حسين الحلبي لهارون الرشيد"، وهي حكاية جارية عشت ضمرة بن المعيرة، جعل حبيب يصفها وصفا فاحشا بين يدي أمير المؤمنين وهو يستمع إليه، ثم قل له بعد أن أنهى الحكاية "كولا أن ضمرة سبقي إليها فكان لي معها شأن من الشؤن"⁽³⁾

هذه الحكايات ومثيلاتها هي التي مثلت المرجع الذي استقى منه نزار مادته في رسم ملامح شخصية هرون الرشيد، وفي الموقف الذي اتخذه منها، ليتبس عنه بشخصية شهيرة، فيكون بذلك قد أخضع شخصية تاريخية كان لها دور كبير في إقامة دعائم الأمة الإسلامية وازدهارها ومجدها، لنظرة شعبية أساءت لهذه الشخصية كما أساءت للرسالة الشعرية التي جعلها الشاعر أساسا للتواصل مع الجمهور، ليضع فريسة للنظرة الاستشراقية التي تستهدف البيل من رموز أمم وتاريخها. يقول الباحث أحمد زيادة حول هذا المثل الذي انحدر إليه نزار: "وهارون الرشيد - الذي كان يعمو عاما ويحج عاما - حقد عليه المستشرقون وبعثوه بالحيوانية الجنسية يصرف كل همته للنساء، وهو الذي وصلت في عهده الأمة الإسلامية أوج مجدها.

يتلخ نزار طعم المستشرقين ويقع في شركهم، فيجعل البيل في تحقيرها لأبيها تشبه بهارون الرشيد، العارق لأدبه بين جواريه ومواليه"⁽⁴⁾

وهذه النظرة الانتقاصية التي عابها الدحث على نزار، وقع فيها شاعر هربي آخر هو أحمد عبد المعطي حجازي الذي يقول في تقديمه لمجموعة "أوراس"، "كان الرشيد يدعو إليه السقاء والجواري والمضحكين، يشرب ويسمع ويضحك

(1) نفسه، 275/3 - 277.

(2) نفسه، 280/3 وما بعدها.

(3) نفسه، 285/3 - 284.

(4) نزار عاشق المراءد أحمد ريلته، ص 112 - 113.

حتى يتلقى، وبعد حين يدعو إليه الأئمة فيعضونه حتى ييكى وتتل لحيته بالدموع⁽¹⁾.

والنتيجة التي يحلص إليها من كل هذا هي انه إذا كان كثير من الشعراء المعاصرين، وعلى رأسهم أدونيس، قد اتجهوا إلى الإعلاء من شأن الشخصيات المتمردة على ثوابت الحضارة الإسلامية مثل أبي نواس وشار ومهيار والحلاج، وتقديمها على أنها رمز للثورة⁽²⁾، فإن مرارا قد استوحى شخصيات تحتل رمورا حقيقية للجهاد من أجل إعلاء هذه الثوابت، وعلى رأسها بشر العقيدة الإسلامية، وكان له دور كبير في قوة الأمة الإسلامية وبلوغها قمة الحضارة، مثل خالد بن الوليد ومعاوية بن أبي سفيان وعفة بن نافع وطارق بن زياد وصالح الدين الأيوبي، فكان موقفه من هذه الشخصيات موقفا إيجابيا ينسجم مع ما رسخ عنها في ذهن الجمهور العربي المسلم، وإن كان حضوره للذاكرة الشعبية في تداول شخصية هرون الرشيد قد ارتقى به إلى ما يافض مضمون الرسالة الشعرية التي يحملها تدوله لبقية الشخصيات.

2.2. الرموز الدينية

تشمل الرموز الدينية التي وقع عليها عند نزار أسماء الأنبياء عليهم السلام وأهل الكهف.

وأكثر أسماء الأنبياء حضورا في شعره هو اسم المسيح عليه السلام. وقد جاء هذا الحضور على حساب الشخصية الدينية الأولى عند المسلمين وهي شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم التي لم تحظ إلا بحضور باهت عنه، وهذا وحده يمكن أن يتحد دليلا على غياب التوجه الديني الإسلامي في رسالته الشعرية التي يحملها هذا العصر إلا أننا سنرداد تأكيداً من صحة هذا الأمر بعد النظر في السياقات الشعرية التي وظفت فيها هذه الشخصية (شخصية المسيح) في الديوان.

ففي قصيدة "منشورات فضائية على جدران إسرائيل" اكتسى حضور شخصية

(1) ديران أحمد عبد المعطي حجازي، ص 391.

(2) حركة الشعر الحديث، في سورية، ص 340.

المسيح بعداً رمزياً يشير إلى ما هو أبعد من الشخصيه المعروفة.

لقد سرقتم وطننا

فصق العالم للمخامرة

صادرتكم الألوف من بيوتنا

وبعثت الألوف من أطفالنا

فصق العالم للمخامرة

سرقتم الزيت من الكنائس

سرقتم المسيح من منزله في الناصرة

فصق العالم للمخامرة

وتنصبون مائماً

إذا خطفنا طائرة⁽¹⁾

المخادب هنا مشور موجه إلى اليهود، وسرقة المسيح من منزله وإطفاء نور الكنائس إشارة إلى اضطهاد المسيحية في فلسطين، أو هي إشارة إلى سبب هذه الأرض كلها وإطفاء نور الحبة فيها، باعتبارها مهداً للسيد المسيح، خاصة وأن هذا الاضطهاد يشمل الوطن بكل ما يحويه (اليوت - الأطفال -).

وقد تكررت عند الشاعر هذه الصورة المتمثلة في استغلال مولد المسيح بمسطين لإعطائه دلالة هذا الوطن بأكمله فيما يعنيه من احتلال، حيث يقول بعد مرور عامين على هزيمة حزيران:

مر عامان وامرأة مقيمون وتسارح أممي أشلاء

مر عامان والمسيح أسير في يديهم ومريم العذراء⁽²⁾

وهكذا يتجلى احتلال أرض فلسطين على أنه أشر للسيد المسيح عليه السلام بحكم مولده بها، ومن ثم يكون الاعتداء عليها اعتداء عليه، ليحمل هذا المعنى حمولة تحريضية تقوم على مخاطبة الحس الديني عند المسيحيين والمسلمين على السواء للنضال من أجل تحرير فلسطين مهد هذا النبي

(1) مشوراب فضالية على جدران إسرائيل، برار قناني، 180/3

(2) إعادة في محكمة الشعر، نزار قباني، 406/3

غير أن هذا التحريف قد خرج إلى مياقات أثبت فيه هذه الشخصية محمولة بدلالات تكرر بعض المعتقدات المسيحية حولها، وخاصة تلك المتعلقة بصلبه يقول في قصيدة "القدس":

من يقد المسيح ممن قتلوا المسيح⁽¹⁾
من يقد الإنسان؟⁽²⁾

إذ يتجلى اليهود هنا قلة المسيح وهي دعوى يعادها القرآن الكريم، يقول الله عز وجل متحدنا عن بني إسرائيل ﴿وَقَدْ هَمُّوا لَا تَعْبُدُوا فِي آلِهَتِهِمْ وَاحِدًا مِنْهُمْ مِثْلَ غُلُوطٍ﴾ فيما نفصم تمسكهم وكفرهم بثابت الله وقتلهم الأنبياء بغير حق وقولهم قُلُوبُنَا غُفَّتْ بِنِجَاحِ اللَّهِ غُفَّتْ بِكُفْرِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُونَ لَا قَلِيلًا مِنْهُمْ وَكُفْرِهِمْ وَقُوهُمْ عَلَى مَرْهَبِهِمْ أَفَرَأَيْتُمْ إِنْ قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ هُمْ وَإِنْ كُنْتُمْ تَخْتَفُوا فِيهِ لَبِئْسَ مَا كُنْتُمْ تَفْعَلُونَ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا تَتَّبِعِ الظَّنَّ وَمَا قَتَلُوهُ بَلَىٰ بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ﴿٣١﴾

ومما قاله ابن كثير في تفسير ما يقرره الله تعالى من عدم صلب المسيح: "قال ابن إسحاق وحدثني رجل كان نصرانيا فأسلم، أن عيسى حين جاءه من الله: إني رافعك إلي، قال: يا معشر الحواريس أياكم يحب أن يكون رفيقي في الجنة حتى يشبه للقوم في صورتي فيقتلوه في مكاني؟ فقال سرجس أن يا روح الله، قال: فاجلس في مجلسي فجلس فيه، ورفع عيسى عليه السلام، فدخلوا عليه فأخذوه فصلبوه، فكان هو الذي صلبه وشبه لهم به، وكانت عدتهم حين دخلوا مع عيسى معدومة، فدراهم فأحصوا عدتهم، فلما دخلوا عليهم ليأخذوه وجدوا عيسى وأصحابه فيما يرون وفقدوا رجلا من العدد فهو الذي اختفوا فيه"⁽³⁾

وقد استمر الشاعر في الرجوع إلى أصل العقيدة المسيحية المعروفة في رسم

(1) القدس، نزار قباني، 163/3

(2) النساء / 154 - 158.

(3) تفسير القرآن العظيم، ابن كثير 520/1.

صورة المسيح عليه السلام باستحصال حادثة الصلب المرحوم. يقول في قصيدة "راشيل وأخواتها":

وجه قانا

شاحب اللون كما وجه يسوع

وهواء البحر في تيسان

أمطار دماء ودموع⁽¹⁾

قصيدة الحزن المعبرة للسيد المسيح عليه السلام مرتطة في الإنجيل بحادثة الصلب، حيث يحكي أنه عندما اقترب موعد صلبه اصطحب تلامذته إلى شبيعة فقال لها جثثهماني، فقال للتلاميذ اجلسوا هنا حتى أمضي وأصلي هاهنا. ثم أخذ معه بطرس وابني ريمى وابتلى بحزن ومكتئب. فقال لهم: نفسي حزينة جدا حتى الموت⁽²⁾.

وكذلك يحمل اسم يسوع إحالات مسيحية ترتبط بهذه الحادثة، حيث يدل على معنى المحلّص⁽³⁾ ويذكر الإنجيل أن هذا الاسم أوحاه الله في رؤيا إلى يوسف روج مريم. فقال له ملك الرؤيا: "سند ابنا وتدعو اسمه يسوع، لأنه يحلّص شعبه من خطاياهم"⁽⁴⁾. وكل هذا إشارة إلى عقيدة الخلاص المسيحية التي يجسدها المسيح بقوله للصلب.

ويستحضر الشاعر حادثة القيامة المرحومة التي ترتبط بحادثة الصلب، فيقول في قصيدة "فتح":

جاءت إلينا فتح

كوردة جميلة طالمة من جرح

كتعب ماء بارد يروي صحارى ملّح

(1) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 263.

(2) إنجيل متى، ضمن الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والعهد الجديد)، الإصحاح 26، ص 49 - 50.

(3) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1981.

(4) إنجيل متى، الإصحاح 1، ص 4.

وفجأة ثرنا على أكامنا وقمنا

وفجأة

كالسيد المسيح بعد موثا بهضنا⁽¹⁾

مدهوم القبضة العربية التي تحققت بمجبيء حركة المقدومة (فتح) استوحاه الشاعر من قيامة السيد المسيح التي ترعم الرواية المسيحية أنها حدثت بعد ثلاثة أيام من صله⁽²⁾ ثم في أول الأسبوع أول الفجر أثين [السء الدواني أعدد له الحوود والأحياء] إلى القبر حملات المحتوط الذي أعددته ومعهن أناس. فوجدن الحجر مدحرجا من القبر. فدخلن ولم يجدن جسد الرب يسوع. وفيما هن محتارات في ذلك إذا رجلان وقفا بهن بثياب براقية. وإذا كن خائفات ومكسات وجوههن إلى الأرض قالاهن لماذا تطلبن الحي بين الأموات ليس هو هنا لكنه قد. اذكرن كيف كلمكن وهو بعد في الجليل قائلا إنه ينبغي أن يسلم ابن الإنسان في أيدي أناس خطاة ويصلب وفي اليوم الثالث يقوم⁽³⁾

وبهذا لم يخرج برار عن اقتفاء خطى بعض الشعراء المعاصرين في استحضارهم لحادثة صليب المسيح كأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة "أناشيد"⁽⁴⁾ ويذكر شاعر السياب في قصيدة "المسيح بعد الصلب"⁽⁵⁾

وبجانب هذا الباق الثوري الذي تم فيه استحضار حادثة الصلب المرهوم، فقد قام الشاعر بتوظيفها في سياق جسي أيضا مرتبط بجسد المرأة، حيث يقول في قصيدة "بيروت والمحبة والمطر":

طارحيني المحبة تحت الرعد والبرق

وإيقاع المراريب اسمعيني وطأ في معطف المرو الرمادي

اصليتي بين يديك مسيحا

(1) فتح، نزار قباني، 140/3.

(2) إنجيل لوقا، ضمن الكتاب المقدس (العهد الجديد)، الإصحاح 24، ص 142.

(3) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 353.

(4) ديوان بندر شاعر السياب، 457/1.

عَبْدِي بِمَاءِ الْوَرْدِ وَالْأَسَى وَعَطَّرَ الْيِلْسَانَ⁽¹⁾

فاستحضار حادثة الصلب هنا مطبوع يطابق الجنس (بين الهمدين). وهي الدلالة معها التي نكتبها عادة التعميد التي جاءت معترفة بالصدب على جسد المرأة.

وهكذا تكون الصورة التي رسمها مرار للسيد المسيح مستمدة من أغلب جوانبها من أصول مسيحية، وهو ما يشكل انحرافاً عن الصورة الحقيقية التي يرسمها له القرآن الكريم، الأمر الذي يساهم في تأزيم الرسالة الشعرية لاستحضار الرموز الدينية عند الشاعر. هذا التأزيم الذي يريد من حدثه توظيف هذه الشخصية ضمن سياقات جسمية فاحشة.

واهتم مرار باستلهام شخصية النبي موسى عليه السلام استلهام نقل سبته عن سبة استلهام شخصية المسيح عليه السلام. وهو في بعض السياقات يتخذ اسم "النبي" الذي تدل عليه "العصا" أو "التوراة" يقول في قصيدة "ترديد"

ترديد من شعثاي الحرير

ومن أصمهان جلود الفراء

ولست بيا من الأنبياء

لألقي عصاي

فيشق بحر

وبولد بين العمام قصر

جميع حجارته من غيابة⁽²⁾.

فالشاعر يستحضر حادثة شق موسى عليه السلام للبحر بإذن الله عند خروجه من مصر مع بني إسرائيل قارين من فرعون وجنوده، باعتباره معجزة لا يستطع تحقيقها ولا تحقيق مثلها من المعجزات التي تطالب بها هذه المرأة وهي قصيدة "منشورات فداية على جدران إسرائيل" يتجلى موسى عليه

(1) بيروت والحب والمطر، برار فياني، 2012.

(2) ترديد، نزار قباني، 15/1.

السلام باعتباره سببا لبني إسرائيل يدل عليه التوراة والطور

ننصحكم أن تحملوا ثوراتكم

وتبعوا قبيكم للطور

فما لكم خبز هنا، ولا لكم حضور⁽¹⁾

الحطاب موجه - كما في الفصيدة كلها - لليهود وفيه إصرار على إخراجهم من الأرض المقدسة كارهين أو يخرجوا طائعين وفي هذا الخروج استحضار لمواعدة الله تعالى موسى عليه السلام جانب الطور بعد خروجه من مصر برفقة بني إسرائيل، وهو الحدث الذي أشار إليه القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿يَبْنِي إِسْرَءِيلَ لَهُدُ يُجْمَعُكُمْ مِنْ عَدُوِّكُمْ وَوَعْدُكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَرَرْنَا عَنْكُمْ الْمَسْ وَالسُّوَى﴾⁽²⁾

يقول سيد قطب في جانب من تفسيره لهذه الآية: "ومواعدهم جانب الطور الأيمن بشار إليها هنا على أنها أمر واقع، وكانت مواعدة لموسى، عليه السلام، بعد خروجه من مصر، أن يأتي إلى الطور بعد أربعين ليلة بتهياً فيها للقاء ربه ليسمع ما يوحى إليه في الألواح من أمور العقيدة والشرعة المنظمة لهذا الشعب الذي كتب له دوراً يؤديه في الأرض المقدسة بعد الخروج من مصر"⁽³⁾

وبدئت كانت مواعدة الطور في القرآن الكريم تهيئ لبداية عهد جديد لبني إسرائيل يتمير بالتنظيم على أساس الشرعة والاستعداد لدخول الأرض المقدسة وهذا محال للمحمولة السلبية التي أكسبها إياها السياق الشعري عند زرار بجعلها مرادفة للتيه

هذا إضافة إلى أن السياق الشعري لهذا الحدث جاء حاملاً لدلالة الطرد من الأرض المقدسة، وهو طرد يشمل حتى بني الله موسى باعتباره واحداً من اليهود، غير مرغوب في وجوده ومن ثم يكون استحضار هذه الشخصية استحضاراً سلبياً

(1) مشورات مدنية على جنداي إسرائيل، زرار قباني، 177/3.

(2) طه / 80.

(3) في ظلال القرآن، سيد قطب، 2345 / 4.

لا يميز فيه الشاعر بين بني إسرائيل العصاة الجاحدين وبين بني إسرائيل الذي هو كليم الله.

وفي القصيدة نفسها يستحضر نزار معجزات موسى عليه السلام في مخاطبته لليهود وتصوير ضعفهم أمام قوة العزيمة والإصرار العريين على النصر:

لأن موسى قُطعت يداؤه

ولم يعد يتقى من السخز

لأن موسى كُبرث عصاه

ولم يعد يوسعه

شق مياه البحر

لأنكم لستم كأمریکا

ولسنا كالهنود المحفزون

ف سوف تهلكون عن آخركم

فوق صحارى مصر⁽¹⁾.

لهمي هذا المقطع استحضار لمعجزات موسى عليه السلام: شق البحر ووضع يده في جيبه لتخرج بيضاء من غير سوء، وإلقاء العصا لتصبح حية تسعى، وهي كلها معجزات أحير القرآن الكريم بوقوعها حقيقة لا تحيلا فأما المعجزة الأولى فتأكدت بمحادثة شق البحر ومحاورة بني إسرائيل له وسجائهم من فرعون وحشوده، وأما الآخرين فيؤكد صحتها قوله تعالى: ﴿فَأَنفَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ ۝﴾

ومرغ يده، فإذا هي مِصْبَاءٌ تَلْتَظِرُونَ ۝﴾⁽²⁾

قال ابن كثير في تفسير الآية الأولى: "فتحولت حية عظيمة فاعرة فأها مسرعة إلى فرعون، فلما رآها فرعون أنها قاصلة إليه اقتحم عن سريره واستعاض بموسى أن يكلمها عنه ففعل⁽³⁾، وعندما يعود إلى نزار مجده يصف عمل موسى عليه السلام

(1) مشروبات قذائية على جدران إسرائيل، نزار غنائي، 170/3

(2) الأعرافه / 107 - 108

(3) تفسير القرآن العظيم، 749/2.

بمن السحر قال ابن منظور: "السحر عمل تُقَرَّب فيه إلى الشيطان وبمعونة منه (١) وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره. فكأن الساحر لما أرى الباطل في صورة الحق وخيل الشيء على غير حقيقته قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه" (٢) فالسحر إذ ذاك فيه مناقضة للواقع وتحيل له على غير حقيقته، كما أن فيه تقرب إلى الشيطان واستعانة به. ولم يكن هذا من عمل موسى عليه السلام، إنما هي معجزات ربانية واقعة على الحقيقة لا على التحيل. وإنما السحر تهمة أطلقها عليه فرعون مثلما وصف المشركون رسول الإسلام عليه صلوات الله بالشاعر. يقول سيد قطب موصفا هذا الأمر في تفسير قوله تعالى حكاية عن فرعون: ﴿وَلَقَدْ آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا كُلَّهَا فَكَذَّبَ وَأَبَى﴾ قال أيجئنا ليشترجنا من أرضنا يسخر بك نفوس ربنا فلا يسخر بك بل هو (٣) "لم يحض فرعون في الجدل لأن حجة موسى عليه السلام فيه واضحة وسلطانه فيه قوي. وهو يستمد حجته من آيات الله في الكون ومن آياته الخاصة معه، إنما لجأ إلى اتهام موسى بالسحر الذي يجعل العصا حية تسمى ويحبس اليد بيضاء من غير سوء. وقد كان السحر أقرب خاطر إلى فرعون لأنه منتشر في ذلك الوقت في مصر. وهاتان الآيتان أقرب في طبيعتهما إلى المعروف من السحر، وهو تخيل لا حقيقة، وخداع للبصر والحواس قد يصل إلى خداع الإحساس، فبشيء فيه آثار محسوسة كآثار الحقيقة، كما يشاهد من رؤية الإنسان لأشياء لا وجود لها، أو هي صورة غير صورتها، وما يشاهد من تأثير المسحور أحيانا تأثيرات عصبية وجسدية كما لو كان الأثر الواقع عليه حقيقة. وليس من هذا النوع آيتا موسى، إنما هما من صبح القدرة المبدعة المحولة للأشياء حقا تحويلا وقتيا أو دائما" (٤)

وإذا كان السحر من خلال هذا مناقضا للحق، فإن موسى عليه السلام قد استحال عند برار من بني مكلف برسالة سماوية عظيمة إلى ساحر يأتي بالحوارق لقيادة بني إسرائيل وليس في هذا المقطع ما يدل على صفة البوة المستوجبة

(١) بيان العرب، للعلامة ابن منظور الإفريقي المصري، 148/4 (سحر).

(٢) طه 56 58

(٣) في ظلال القرآن، سيد قطب 2340/4

الشعر

وكذلك يبي الشاعر توعده لسي إسرائيل بالهلاك على فقدان موسى عليه السلام لقوته السحرية، التي بها كانوا يستعصمون، واستحالتها إلى وهم وضعف شديد (قطعت يداه كسرت عصاه). وهو ما يؤدي إلى انتفاص من هذه الشخصية بحشرها في رمرة هؤلاء العصاة وبقي صفة البؤس عنها، ووضعها بالسحر.

ومن ثم يكون استحضار مرار لشخصية موسى عليه السلام في عمومته استحضاراً سليماً يمتد إلى الرؤية الإيمانية الواضحة التي توجبها ما هي أهل له من تعظيم وتستلهم مواقف الإيمان والعزة فيها، ليحدها في عداد أعداء الأمة، وفي عداد السحرة.

وتعد شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم من أقل الشخصيات الدينية حضوراً في شعر مرار. وهذا راجع بالأساس إلى أن الخطاب الديني الإسلامي لا يمثل هدف في توجه هذا الشعر. ومع ذلك تعد هذه الشخصية هي الوحيدة من بين الشخصيات النبوية التي قل توطينها في مجال العمل، إذ وظفت في سياقات توحى بالثورة والالتزام بحب الوطن وتحريره - على قلتها في الدبوان - ومن ذلك ما قام به الشاعر من استلهم هذه الشخصية في قصيدة "مشورات غداية على جدران إسرائيل":

فهذه بلادنا
فيها وجدنا منذ فجر الميث
فيها لعنا وعشنا
وكتبنا الشجر
مشروشون نحن في حلجانها
مثل حبش الشجر
مشروشون نحن في تاريخها
في خبزها المرقوق في زيتونها
في قمحها المعصر

مشرشون نحن في وجدانها

باقون في آذانها

باقون في نيسانها

باقون كالخمر على صليانها

باقون في نبيها الكريم، في قرآنها

وفي الوصايا العشر⁽¹⁾

فأرض فلسطين ما تتجلى أرضا للديانات السماوية الثلاث اليهودية (الوصايا العشر) والمسيحية (الصلوات) والإسلام (القرآن) وتظهر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم مقترنة بالقرآن وموصوفة بالكريم (سبب الكريم)، ومسوبة أيضا إلى أرض فلسطين، إشارة إلى الصلة الوثيقة التي تربطها بهذه الأرض من خلال حادثة الإسراء إلى المسجد الأقصى والعروج منه إلى السماء.

وقد شكلت حادثة الإسراء والمصراع مجالا لاستلهام هذه الشخصية في قصيدة أخرى هي قصيدة "القدس" التي يقول فيها مخاطبا هذه المدينة السنية:

يا قدس، يا منارة الشرائع

يا طعنة جميلة محروقة الأصابع

حريّة عبائك يا مدينة البتول

يا واحة ظليلة مر بها الرسول⁽²⁾.

فمخاطبة القدس في هذا السياق هي مخاطبة للوجدان الديني للمستمعين مثلما هي مخاطبة للوجدان المسيحيين (مدينة البتول) واستلهام سره الرسول صلى الله عليه وسلم وكونها الواحة الظليلة التي مر بها صلى بمسجدها يحتمل من الدلالات لدينية ما يكفي لاستثارة شعور المسلمين من أجل النهوض لتحريرها.

(1) مشورات فنانة على جدران إسرائيل، تزار فباني، 167/3 168

(2) القدس، تزار قبلي، 162/3.

وهكذا يكون توظيف نرار لشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ذا دلالات دبية يستحضر حادثة الإسراء إلى الأرض المقدسة، بهدف التحريض على تحريرها بإبرار مكانتها المقدسة لدى المسلمين غير أن هذه الصورة المشرقة تبقى مساحتها ضيقة عند الشاعر لقلة استلهامه لهذه الشخصية الكريمة.

ومن الرموز الدينية التي استلهمها نرار، بالإضافة إلى شخصيات الأنبياء عليهم السلام، شخصيات أهل الكهف الذين أشار إليهم القرآن الكريم في سورة الكهف مبتدحا إيمانهم وصبرهم عليه بين قومهم المشركين، فقال الله عز وجل: ﴿إِنَّمَا فَتِيَّةٌ أَتَيْنَا بَرْنُونَهُ وَرَدَّيْنَاهُ هُدًى ۖ وَرَتَّبْنَا عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَدْعُوهُ مِنْ دُونِهِ إِنَّهَا لَظَنٌّ لَّا شَكُ لَنَا إِذَا خُطَبَا ۖ فَوَسَّيْنَا أَنْتَدُومُ مِنْ دُونِهِ ۚ وَاللَّهُ كَوَلَا يَأْتُورَ عَلَيْهِمْ يُسَلْطُونَ ۖ فَمَنْ أَهْلَكُم مِّمَّنْ افْتَرَىٰ عَلَىٰ آلِهَةٍ كِتَابًا ۖ زَادَ اعْتَرَضَهُمْ وَمَا يَبْتَدُونَ ۚ إِلَّا اللَّهُ فَالْوَا إِلَى الْكَهْفِ بِمَنِّ لَكُمْ مِنْ رَحْمَتِ رَبِّهِمْ فَمِنْ لَكُمْ مِنْ أَمْرٍ كَرِيمٍ ۚ﴾⁽¹⁾

فإبراء هؤلاء العتية إلى الكهف كان فعلا إيجابيا يهدف إلى اختزان قوة الإيمان التي سيعتصمها الله بعد ذلك بثلاثة قرون لتكون عبرة لكل الأجيال، وبذلك كان الكهف مأوى لهذه القوة الإيمانية التي شاء لها الله الاحتماء من الضياع غير أن نرارا لم يأخذ من هذه القصة كلها سوى ظلام الكهف وانعلاقه وطول يوم أهله، ليكسب ذلك دلالات خاصة أبعد ما تكون عن دلالاتها القرآنية، يقول في "قصيدة احتذار لأبي تمام" شاكيا حال الأمة العربية:

أبا تمام أين تكون أين حديثك المعطر

وأين يد مغامرة تسافر في مجاهيل وتبتكر

أبا تمام

أرملة فصائدنا وأرملة كتابنا

وأرملة هي الألفاظ والصور

فلا ماء يسيل على دعاتنا

ولا ريح تهب على مراكبا
ولا شمس ولا قمر
أبها تمام دار الشعر دورته
وثار البعظ والقاموش
ثار البدو والحضر
ومل البحر زرقته
ومل جدوعه الشجر
ونحن هنا
كأهل الكهف لا علم ولا خير
فلا نوارنا ناروا
ولا شعراؤنا شعروا⁽¹⁾

فحسبة أهل الكهف قد وظفت هنا في سياق هجائي للمعرب بما يلزمهم من
تخطيط في ظلام الجهل والانغلاق على الذات (لا علم ولا خير)، بحيث تشكل
هاتان الصفتان (الجهل والانغلاق) وجه شبه يربط بين المشبه (العرب) والمشبه به
(أهل الكهف) ويوحدهما بذلك في نظرة الانتقاص التي يحملها ههما الشاعر
وقد وظف برار صفة الجهل هاته المستمدة من ظلمة الكهف وانعزال أهله
داخله ربما ليكيّن بها الشائب للمعرب في موقفهم من المرأة وموظفا إياها في دعوته
لتحريرها، إذ يقول في قصيدة "حب" 1994:

أيتها الخارجة على سلطة التاريخ
وشريعة أهل الكهف
أيتها المتطملة من جسدك المملب
وأوثكك المؤجلة
لا نندمي على الطيران معي في سماء الحرية
فليس هناك عصفور في العالم

(1) قصيدة احتفال لأبي تمام، نزار قباني، 349/3 - 350.

مدم يوما على احترام الحرية⁽¹⁾

فخرج هذه المرأة عن شريعته أهل الكهف هو خروج من أسر التحلف والجمود العريس للتخليق في قضاء الحرية الواسع ومورها، حيث جسد المرأة يصبح عصعصورا متحررا من سجن هذه الشريعة التي تهدف إلى "تعليبه" و"تأجيل أنوثته".

وفي قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" يقدم الشاعر نموذجاً سويّاً شيها بهذا في تحرره من سلطة الجمود والتحلف، حيث يأخذ أهل الكهف صفة الرمر لهذه السلطة.

أشهد أن لا امرأة

تحررت من حكم أهل الكهف إلا أنت

وكشرت أصنامهم وبلدت أوهامهم

وأسقطت سلطة أهل الكهف إلا أنت

أشهد أن لا امرأة

استقبلت بصدورها خاجر القبيلة

واعترت حبي لها خلاصة المضيئة⁽²⁾.

ففي هذا النموذج يتوحد رمر أهل الكهف بخاجر القبيلة لبشيرا إلى سلطة الجهل والتحلف المتحكمة في العقل العربي في موقعه من حرية المرأة، حيث يصير إعلان هذه المرأة لتحررها بالإفصاح عن حبها هدفا لهذه السلطة هو أنبه بالمحاصرة التي قد تؤدي بها للهلاك أمام هذا التحجر الذي تواجهه

وبذلك فإنه إذا كان استحضار زوار للرموز التاريخية قد حمل دلالات إيجابية، في عمومها، نسجم مع الرسالة التحريرية التي حددتها لشعره بعد هزيمة 1967، فإن استلهامه لشخصيات الأساء الكرام عليهم السلام وأهل الكهف في عمومها كان استلهاما سليا يسيء إلى صورتها الإيمانية المشرقة التي يرسمها القرآن

(1) خصصون عاما في ملجح النساء، ص 144.

(2) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، نزار قباني، 749/2.

الكريم، ولا يحمل في سياقاته المختلفة رسالة دينة، إلا المساحة الضيقة التي شغلتها شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم هذا إضافة إلى أن كثيرا من السياقات التي وظفت فيها هذه الشخصيات هي سياقات مرتبطة بالمرأف، وهو ما يؤدي إلى توسيع دائرة العمل القائم عليه على تمجيد الجسد والدعوة إلى تحريره.

ومع ذلك فإننا نعتقد أن اهتمام برار بالرموز الدينية والرموز التاريخية المشرقة في الحصار الإسلامية، وابتعاده عن المتنوع الأسطوري الذي رسمه عدد من الشعراء الرواد ثم سار به أدونيس إلى أقصى حدوده، يقوي من الرأي القائل بأن هذا الشاعر قد انتهج لشعره نهجا حداثيا خاصا وهو ما قد يفتح الباب أمام الباحث للاهتمام بكثير من التجارب المماثلة والنظر إلى الحداثة الشعرية العربية نظرة متعددة باعتبارها حداثات لا حداثة واحدة.

3 - استلهام الحكاية الشعبية:

إذا كان كثير من الشعراء المعاصرين قد اتخذوا الأساطير اليونانية والفرعونية وغيرها مرجعهم الرمزي الأول، اقتداء بمسج إليوت في هذا الباب⁽¹⁾، فإن برار قد جعل استلهام الثقافة الشعبية سبيلا آخر لتقريب الشعر من الجمهور، تجيدا لرؤيته التواصلية للغة الشعرية.

وتمثل حكايات ألف ليلة وليلة مصدرا خصبا لتوظيف رموز الحكاية الشعبية هذه، ومن بينها شخصية سندباد الرحالة الذي أكسبه رحلاته خيرات وقدرات تفوق قدرات بني البشر:

تريدين في لحظتين اثنتين
بلاط الرشيد وإيوان كسرى
وقاملة من هيد وأسرى
تجر ذيولك يا كليوترا
ولست أنا

(1) شعرة الغموض، عبد الكريم الحجاب، ص 273.

سندباد المفضاء

لأحضر يابل بين يديك

وأهرام مصر وإيوان كسرى⁽¹⁾

ومن أبطال ألف ليلة وليلة التي استلهمها نزار أيقظ شخصيتا شهرزاد

وشهریار.

فشهرزاد تجلت عنده ومرا للمرأة الشرقية التي لا هم لها إلا البحث عن

قصص الحب الحالمة، غير آبهة مما يشعل الشاعر من عموم قومية ثقيلة. وهو ما

يسجم مع ما أضفته هذه الشخصية على نفسها من سحر وجاذبية في حكاياتها

للملك شهریار:

اسكتي يا شهرزاد

اسكتي يا شهرزاد

أنت في واد وأحزاني بواذ

فالذي يبحث عن قصة حب

غير من يبحث عن موطنه تحت الرماد

أنت ما ضيعت يا سيدتي شيئا كثيرا

وأنا ضيعت تاريخا

وأهلا

وبلاد⁽²⁾

فهي، لطبعها الحالمة هذا، تحلم برجل يعشقها حتى العبادة، ويكون لها

"مولى" لا حياء، وتكون له أميرة مثلاً كانت شهرزاد للملك شهریار، تأمره فيطيعها

ولو طلبت منه المستحيل:

تريدن مثل جميع النساء

كنور سليمان

(1) تريدن، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 516/1.

(2) حوار مع امرأة غير منزعجة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 234/6.

مثل جميع النساء

وأحواض عطر

وأمشاط عاج

ومررب إماء

تريدين مولى

يسبح باسمك كالبيقة

يقول: (أحبك) عند الصباح

يقول: (أحبك) عند المساء

ويخل بالخمر رجلك

يا شهرزاد النساء⁽¹⁾

ويستعير قرار شخصية شهرزاد للدلالة على الطريقة الوحشية للمعاملة

الجسدية للمرأة، فيحتفظ في شعره بالسمة نفسها التي يستمدّها من ألف ليلة وليلة:

قتل المرأة بعد إنهاء مضاجعتها⁽²⁾، وإن كان القتل في الشعر قتلا رمزيا لا حقيقيا:

ما قيمة الحوار؟

ما قيمة الحوار؟

مادمت يا صديقتي قاتلة

بأنني وورث شهرزاد

أذبح كالذجاج كل ليلة

ألما من الجواني

أدحرج التهود كالثمار

أذهب في الأحواض كل امرأة

تنام في جواني

لا أحد يفهمني

(1) تريدين، الأعمال الكاملة، قرار قناتي، 514/1.

(2) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1098 (شهرزاد).

قالشاعر يدفع عن نفسه تهمة الشبه بشهريار، ثم يعود ليتقمص شخصيته بعد ذلك (لا أحد يفهمني لا أحد يفهم ما مأساة شهريار)، ضمن سياق يتحول فيه هذا الملك الدموي إلى ضحية تثير الشفقة، وتكتوي بنار الجنس القاتلة، لتجني ثمار ما اقترفته في حق المرأة.

وإضافة إلى تأثير ألف ليلة وليلة، يقف الباحث أحمد بسام ساعي على مظهر آخر لتأثير الحكاية الشعبية على شعر نزار، يتمثل في استلهاهم جو هذه الحكاية، حيث يظهر هذا الأسلوب بشكل جلي في قصيدة "قارئة المنجان": "فالقصر المرصود هنا، والكلاب والجنود والسور، كلها رموز للعقبات التي يمكن أن تقف في طريقه إلى فتاته، وما ترمز إليه، وهي كلها، إلى جانب عناصر أخرى في الأبيات، ك(...) فك صفاتها، وضباع حياة من يتجرأ على طلب يدها، جزئيات متشرة في حكاياتنا الشعبية"⁽²⁾.

وفي قصيدة "المجد للصفاء الطويلة" يستوحي الشاعر جو هذه الحكاية في استهاج أسلوب القصة الذي يبدو أن لتأثير ألف ليلة وليلة فيه أثراً واضحاً في الإشارة إلى الزمن الغابر وإضفاء صفات عجيبة على أبطالها:

وكان في بغداد يا حبيبي في سالف الزمان

خليفة له ابنة جميلة

عيونها طيران أحضران

(1) دموع شهريار، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 544/1 - 545.

(2) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 365.

وشعرها قصيدة طويلة
 معى لها الملوك والقيصرة
 وقدموا مهرا لها
 قوافل العبيد والذهب
 وقدموا تيجانهم
 على صحاف من ذهب⁽¹⁾
 ويظهر هذا التأثير بشكل أوضح في استلهم شخصية شهراد واستعارة
 أسلوبها في الحكى:
 تقول شهراد:
 "وانتم الحبيبة السفاح من صفائر الأميرة
 فقصها ضفيرة ضفيرة"⁽²⁾

تلك يد هي أهم السبل التي لجأ إليها نزار لتخريب اللغة الشعرية من
 الجمهور وهي نمط آراءه النظرية في هذه اللغة التي لا نكتسب شرعيتها إلا من
 وفائها بشرط التواصل الذي يعد السبيل الوحيد لإدخال الناس "إلى حرب الشعر"،
 حيث يقول، "لكي ندخل الناس إلى حرب الشعر، لا بد أن نعتمد مبدأ الديمقراطية،
 لأن الشاعر إذ لم يكن ديمقراطياً فيما يكتب، تحول إلى ديكتاتور كسائر
 الديكتاتوريين ولكي نسي جسراً مع الناس، لا بد أن تكتشف لغة قادرة على
 التواصل والإيمان. فاللغة عنصر أساسي في عملية الرواح بين الشاعر وجمهوره.
 فشاعر بلا لغة هو شاعر منفي عن محيطه ومعزول في جزيرة مائية، إنه شاعر عانس
 لا يستطيع أن يتروح أحداً، ولا يعمل أن يشروجه أحد"⁽³⁾
 غير أن الحديث عن التواصل لا يمكن أن يتم إلا باستحضار بعده الوظيفي

(1) المجد لصفائير الطويلة، الأعمال الكاملة، نزار مائي، 506/1

(2) نفسه، 507/1

(3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 630/II

المتنثل في الرسالة الشعرية. وهو ما استحاول تحقيقه من خلال البحث في المعجم الشعري عند هذا الشاعر في العصور التالية: معجم القول ومعجم الذاكرة والمعجم الديني.

الفصل الثاني: معجم

الغزل

تكاد المعاجم العربية، في عمومها، تنحصر في تعريفها للمعجم على أنه مشتق من إعدام الحروف، وهو نقطها قال ابن فارس "كتاب المعجم، وتعجيمه" تقييده كي تستبين غموضه ويضع (١) والذي عندما في ذلك أنه أريد بحروف الضعيف حروف الحذف المتحتم، وهو الحذف العربي^(٢)

ونجد هذا التعريف معه أو قريباً منه عند كل من الجوهري في "الصحاح"، والريدي في "ناج العروس"، وابن منظور في "لسان العرب"^(٣)

ولم يرد مجمع اللغة العربية عن ذلك عندما قال في تعريفه "المعجم ديوان لمفردات اللغة مرتب على حروف المعجم"^(٤)، فتجد تعريفات المعاجم القديمة، ولم يعد من الأبحاث الحديثة في ربطه بعلم الدلالة وتحليل الخطاب الأدبي

أما معجم Le Robert فيتوسع في تعريفه غير أننا يمكننا منه بتعريفين هما:

- "مجموع الكلمات التي يوظفها شخص ما"

- "مجموع الكلمات التي يوظفها كاتب [ما] في عمل أدبي"^(٥)

ويحدث تدخل هذا التعريف المعجم إلى ميدان البحث الأدبي بكل شعباته، ولا يتركه محصوراً في ميدان البحث اللساني المحصور بالمعاجم اللغوية

ويجد هذا التعريف أيضاً عند جبور عبد الوار في المعجم الأدبي، حيث يقول بعد تعريفه العام للمعجم: "معجم كاتب أو أديب: مجموع الألفاظ التي تشيع في

(1) معجم مقاييس اللغة، لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، 195/4، ص 60.

(2) تجب للإطالة أحيل القارئ إلى المعاجم المذكورة مادة ص 60.

(3) المعجم الوسيط، ط 3، دار عمران 607/2.

(4) Le nouveau petit Robert, P 1276 (Lexique).

قلمه، ويستعملها للتعبير عن أفكاره⁽¹⁾

وهو معه بجده عند الباحثة برون حبيب عندما تعرف المعجم الشعري في دراستها لشعر برار قاني بأنه "القاموس اللغوي للشاعر، والذي تكوّن من خلال ثقافته وبيئته ومنأخه الذي عايشه"⁽²⁾.

على أن المعجم الأدبي (لكاتب ما) يختلف اختلافاً ث عن المعجم (كما عرّفه المعجم الوسيط وغيره من المعاجم اللغوية العربية). وإذا كان البحث في المعجم يعني الوقوف على معان محدودة للكلمة وسعيًا إلى حصرها، فإن البحث في المعجم الأدبي هو بحث في السياق الذي تحضغ له الكلمة، مع احتمال حضورها لارتياحات تبعدها عن معاني المعجمي الأصلي⁽³⁾.

وعلى هذا الأساس يمكن التمييز بين مستويين لدلالة الكلمة.

- الدلالة العادية "أي دلالة الكلمة الاصطلاحية المنطق عليها"

- والدلالة المكتسبة "أي دلالة الكلمة التي، إلى جانب دأكرتها، اشتملت

على دأكرة جديدة غير مأكوفة"⁽⁴⁾.

فالمستوى الأول هو المستوى المعجمي الأصلي المنطق عليه أما المستوى

الثاني فهو المكتسب من خلال الاستعمال الإبداعي للكلمة.

وهذه الحقيقة أشار إليها أيضا بيدر غيرو Pierre Guiraud في تمييزه بين

المعبر الأساسي والساقى للكلمة، حيث رأى أن لكل كلمة معاني الأساسي

ومعاني الساقى⁽⁵⁾، كما أشار إليها الباحث علي آيت أوشان في تمييزه بين المعبرين

الشميني Le Sens dénotatif والتضميني connotatif للكلمة، إذ يمثل التضمين

connotation مختلف الاستعمالات التحويلة للكلمة أو العلامة، هذه التحويلات

تنفل الكلمة من مستوى الدرجة الأولى (التعبر) إلى مستوى الدرجة الثانية

(1) المعجم لأدبي، حور عبد البور، القسم الأول: المصطلحات، ص 257.

(2) تقياب التعبير في شعر برار قاني، برون حبيب، ص 52

(3) معه ص 53

(4) من الصورة إلى المعاني الشعري، د. دبرير سقال، ص 38

(5) علم الدلالة، بيدر غيرو، ص 42.

(التضمين)، حيث يتوسع فيها المدلول متحررا من كل قيد معجمي⁽¹⁾ وبهذا يكون النص الأدبي قائما على التضمين الذي قد يحتوي قدرا كبيرا من الانزياح وهكذا يكتسب المعجم في الإبداع الأدبي صفة "الملكية التحصية" بينما هو في المعاجم الدعوية "ملكية جماعية" مستمدة من الذاكرة الجماعية ومن تراكم الاستعمال اللغوي المشترك للكلمة

على أن حصوع مجموعة من الشعراء أو الكتاب لتأثيرات مشتركة ولبينة مشتركة لا يعني إنتاج معجم شعري مشترك، إذ يبقى لكل منهم معجمه الخاص⁽²⁾، لكون المعجم الشعري خاصا للسياق كما يئ، ولكون عملية الإبداع عملية فردية تختلف في ثروة كل كاتب "عن ثروة زميله كمية وبوعية حسب ثقافة كل منهما"⁽³⁾ وبما أن البحث في المعجم هو بحث في دلالة الكلمات، فإن مجموعة من الدراسات اللسانية الحديثة قد ربطت المعجم بعلم الدلالة، وشأت بدلت نظريات تهتم بدراسة المعنى المعجمي، مكني بالإشارة إلى اثنين منها لأهميتهما في موضوع الذي نحن بصدده:

أ - النظرية السياقية:

يقول مؤلفا معجم تحليل الخطاب في تعريف السياق "إن سياق عنصر ما "س" هو مبدئ كل ما يحيط بهذا العنصر وعندما تكون "س" من طبيعة لغوية () فإن محيط "س" يكون في الآن نفسه من طبيعة لغوية (المحيط اللغوي) وغير لغوية (السياق المقامي الاجتماعي الثقافي). ويستعمل لفظ "سياق"، بحسب المؤلفين، للإحالة خاصة إما إلى المحيط اللغوي للوحدة (.) وإما إلى مفهم الخطاب"⁽⁴⁾ وبهذا أن تلفت الانتباه هنا إلى هذا المعنى الموسع للسياق عند الكاتبيين، الذي لا يقتصر على المحيط اللغوي للكلمة، بل يتجاوز إلى كل ما له علاقة بإنتاج

(1) السياق والمعنى الشعري، من البنية إلى القراءة، علي آيت أوشانه، ص 41.

(2) علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص 116

(3) المعجم الأدبي لجورج عبد التور، ص 257.

(4) معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودومينيك مورو، ص 133

النصوص وتلقيها.

أما النظرية السياقية في دراسة المعجم فهي، حسب زكي مبارك "تفسير معنى الكلمة حسب السياق الذي تقع فيه"⁶¹. وهي النظرية التي عرفت بها مدرسة لندن، وتهتم بالنظر إلى السياقات المختلفة التي وردت فيها الكلمة⁶²، حيث يرى فirth أن معنى الكلمة لا يكشف إلا من خلال وضعها في سياقات مختلفة. وهذا السياق يشمل حسب Ammer السياق اللغوي والسياق العاطفي وسيقاق الموقف والسياق الثقافي⁶³، كما أنه يقسم عند فان ديك إلى السياق التداولي والسياق الإدراكي (الخاص بهمهم الصوحي) والسياق النفسي والسياق الاجتماعي والسياق الثقافي⁶⁴ وهي تقسيمات تتجسم في عمومها مع ما جاء عند شارودو ومنغو، ضمن معجم تحليل الخطاب، من تقسيمها له إلى سياق لغوي وآخر غير لغوي، سمياه بحمام التخاطب، يشمل كل ما له علاقة بإنتاج الخطاب وتلقيه.

وقام جورج ماطوري Georges Matoré، انطلاقاً من منهجه اللغوي المتفتح في دراسة المعجم⁶⁵، بمعارضة بيوية سومير Saussure التي تدرس الكلمة في ذاتها وبهذا رأى أن الكلمة لا يجب أن تُفصل عن سياقها (اللغوي والاجتماعي). يقول: "إن الكلمة () لا توجد داخل شعوريا منعزلة، إنها جزء من سياق ومن جملة يقومات بتحديدتها جرياً وهي أيضاً مرتبطة بكلمات أخرى تشابهها في الصيغة أو الصوت أو المعنى"⁶⁶

ويميل بيار غيرو أيضاً إلى تسي مفهوم السياق، إذ يرى أن الكلمات ليس لها

(1) معجم المصطلحات الألسنية، زكي مبارك، ص 62.

(2) في علم الدلالة، دراسة نظقيه في شرح الأنباري للمعصيات، دكتور عبد الكريم محمد حسن جيل، دار المعرفة الجامعية، مصر 1997، ص 22 وانظر كذلك علم الدلالة لأحمد مختار عمر، ص 68.

(3) علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص 68 - 69.

(4) انظر السياق والنص الشعري، ص 82.

(5) منهج المعجمية، جورج ماطوري، ص 10.

(6) ص 127 وانظر ليف مقدمة المترجم، ص 6. وعلم الدلالة ليار غيرو، ص 107

معنى و"إنما استعمالات شتى"، حيث إن "المعنى كما يصلها في الحطاب بمصع لعلاقات الكلمة مع غيرها من الكلمات المتواجدة ضمن السياق ذاته"⁽¹⁾ ويرى غيرو أن السياق يسعى إلى إخفاء المحتوى الدلالي الأساسي للكلمة، لكنه لا يسعى أبداً إلى محوه، لأن محوه يؤدي إلى إفساد المعنى⁽²⁾، وبهذا يضع للابرياح الدلالي للكلمة في السياق حدوداً تجمعها أبداً ذات صلة بمعناها المعجمي.

وقد نفل بعض الباحثين الحرب مفهوم السياق إلى مجال التنظير للبند الأدبي، فذهب علي آيت أوشان في "السياق والنص الشعري" إلى بيان أهمية السياق في القراءة البديعية معارضة بذلك سيادة المفاهيم البديعية التي تنصب على النص وحده. "الواقع أن السياق أداة إجرائية فعالة لا يمكن الاستغناء عنه إذ يلعب دوراً أساسياً في تحديد المعنى وفهم الملحوظات، خاصة إذا أخذناه بمعناه الواسع، حيث يستدعي ما هو اجتماعي وتاريخي وثقافي ونفسي"⁽³⁾.

وبه صلاح فضل إلى أهمية السياق في دراسة المعجم الشعري، حيث يقول: "إن البنية النحوية في الشعر لا تتحدد بالكلمات، بل بالصيغ. وعندما يتم تعكيكها إلى وحدات دينا بحثاً عن أبعادها وحقولها وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التركيب الشعري، وهي التي تمسحها أبرر فعاليتها الوظيفية موسيقياً ودالياً"⁽⁴⁾.

غير أن فئة من النقاد والمبدعين بالمعنى في تعليق الأهمية على السياق، إلى حد إلغاء المعنى الأساسي ومحوه من خلال تفويض مفهوم العلامة السوسيرية وإلغاء العلاقة بين الدال والمدلول. حتى صارت اللغة عندهم "بلا جدور"، وتحولت إلى "سلسلة من الدوال الهائمة" على حد تعبير صاحب "العرايا المحلبة"⁽⁵⁾ فقد دعا أدونيس إلى ثورة لغوية تنسف أركان اللغة القديمة لتقوم على

(1) عدم الدلالة، بيتر غيرو، ص 29.

(2) نفسه، ص 38.

(3) السياق والنص الشعري، ص 18.

(4) أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ص 45.

(5) العرايا المحلبة من السيرة إلى التعكيك، عبد العزيز حمودة، ص 303.

أقاضها له جديدة ذات دلالات ووظائف غير مألوفة "الثورة اللغوية ما تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة، أي في إفراغها من العصد العام الموروث. هكذا تصبح الكلمة فعلا لا "ماضي" له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة"⁽¹⁾

وقد لقيت هذه الدعوة معارضة شديدة من قبل الناقد السوري جان كوهن الذي كان يهم بإيجاد معيار موضوعي ومتعارف عليه للمعجم يسمح بقياس درجة الانحراف الشعري عنه⁽²⁾ فقد عارض هذا الناقد ما تقوم به بعض المعاجم، ومن بينها معجم ليثري، من تعريف الكلمة بمجرد الباقات التي ترد فيها راعية أن "معرفة كلمة ما هو معرفة للجمل التي يمكن تشكيلها انطلاقا منها"⁽³⁾ ثم ذهب، مؤكدا أهمية المعنى الأساسي المتعارف عليه في دراسة السياق نفسه، إلى أن معرفة معنى الكلمة هي معرفة "إمكانية القول القطع بموه، القطع بام، وعدم إمكانية القطع ينح والقط بطير، ويجوز، إضافة إلى هذا، القول: القط أسود، ولا يجوز القط المثلث"⁽⁴⁾ وبهذا يكون المعجم اللغوي عند كوهن مرجعا لقياس مقدار الانزياح الذي تمثله الكلمة داخل السياق الشعري، حتى لا تنتهي إلى فقدان وظيفتها التواصلية

وهذا البعد التواصلية، الذي حذر جان كوهن من ضياعه إذا سلمت تسليم كليا بمفهوم السياق، عده أحد الباحثين العرب المعاصرين معيارا لدرجة الانزياح التي يمكن للشاعر إنحتها أمام معجمه الخاص حتى يبقى محافظا على علاقته بالمتلقي دون أن يفقد وظيفته الجمالية: "ينحتم على الشاعر عند اختيار معجمه الشعري أن يحافظ على أدنى ما هي الكلمة من مضمون وضعي يشع له التواصل مع المتلقي، في الوقت الذي يسح له برسم حدود واسعة للغة شعرية عالية القيمة الجمالية، عطية الإيحاء والإشارة والرمز"⁽⁵⁾

(1) ومن الشعر، أدونيس، ص 131

(2) بية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص 107

(3) نفسه، ص 106 - 107

(4) نفسه، ص 107

(5) البيوطيقا، من صياغة اللغة الشعرية، علاء الدين رمضان السيد، مجلة علامات في النقد، ع

وبهذا يمكن القول بأنه إذا كان أهم ما يميز المعجم الشعري هو أنه سافى أولاً، فإنه لا يؤدي وظيفته التواصلية إلا إذا حافظ على علاقته بالمعجم اللغوي، وكف الساق عن "محو" المعنى الأساسي ليكتفي "بإحفاؤه"، على حد تعبير بيار غيرو. ومن ثم فإن الفرق بين القول بالسياق الشعري الذي يستلزم المعجم وبمحو ماضي الكلمة، والقول بضرورة مراعاة السياق مع مراعاة المعيار، هو في العمق فرق بين توجهين. أحدهما يدعو إلى التواصل، والآخر يدعو إلى القطيعة

ب - نظرية الحقل الدلالية:

يعرف الباحث اللغوي أحمد مختار عمر الحقل الدلالي بقوله: "الحقل الدلالي Semantic field أو الحقل المعجمي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها"⁽¹⁾ وهو بذلك يوضح تعريف ليونس Lyons له بأنه "مجموعة جرتية لمفردات اللغة"⁽²⁾ وليس بعيداً من هذا تعريف ركي مبارك، ويسميه بالمدى الدلالي، بأنه "المجال الذي يعطيه معنى كلمة أو مجموعة كلمات في لغة ما"⁽³⁾ حيث يبقى مبدأ التصنيف المحوي هو المشترك بين هذه التعريفات في مجملها.

أما نظرية الحقول الدلالية في دراسة المعجم فهي نظرية تسعى بدراسة الكلمات من خلال تجميعها في حقول دلالية⁽⁴⁾

ومن أشهر المعاجم التي صنعت وفق هذا لتصور معجم Greek New Testament، وهو مقسم إلى أربعة أقسام دلالية هي الموحودات - الأحداث - المجردات - العلاقات. وتحت كل قسم تدخل أقسام شعري تدخل تحتها أيضاً أقسام فرعية⁽⁵⁾.

ويعد جورج ماطوري من بين الذين اهتموا بمكرة تصنيف المعجم إلى حقول

(1) علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص 79.

(2) نفسه، ص 79.

(3) معجم المصطلحات الألفية، ص 258.

(4) في علم الدلالة، دكتور عبد الكريم محمد حسن جيل، ص 23.

(5) نفسه، ص 87.

أثناء دراسته لكنه يعرف بأنه ليس أول من نادى بها بل دعا إليها علماء ألمان أمثال أيس وثرير J. Trier وهم يتفكرون من البحث في تاريخ الكلمة إلى البحث في مجالات استعمالها⁽¹⁾ ويرى ماطوري أن كل دراسة للمعجم يجب أن تتم من خلال التصنيف إلى حقول دلالية، إذ يذهب إلى أن "البحث المعجمي لا يعني أن يجرى إلا في نطاق المجموعات"⁽²⁾.

وأهم ما يميز أنصار هذه النظرية هو اتفاقهم على ضرورة مراعاة السياق الذي ترد فيه الكلمة⁽³⁾ حيث ترى هذه النظرية أنه "لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا"⁽⁴⁾.

ولهذا نجد ليونز يعرف معنى الكلمة بأنه "محصة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي"⁽⁵⁾.

وبذلك فإن أهم ما جاءت به نظرية الحقول الدلالية هو التصنيف القائم على الدلالة المعجمية للكلمة، إلا أن السياق يبقى له اعتباره أيضا في دراسة الكلمة كما يذهب إلى ذلك أنصار هذه النظرية أنفسهم⁽⁶⁾.

وإذا كان من المسلم به، في مجمل الدراسات اللغوية والنقدية قديمها وحديثها، أن السياق الشعري يعد عاملا حاسما في دلالة الكلمة، وأن هذه لا تدرك إلا ضمن الجملة والنص، فإن الدراسات المعتمدة بمعجم النص الشعري يمكنها الاستمادة من توسيع علم الدلالة لمفهوم السياق وجعله شاملا لكل العوامل ذات العلاقة بإنتاج النص وتلقيها. وبذلك تكون دلالة الكلمات المصنعة ضمن الحقل الدلالي شديدة الارتباط بالسياق العام لإنتاج النص الشعري وتلقيه أيضا.

(1) منهج المعجمية، جورج ماطوري، مقدمة المترجم، ص 6. وانظر أيضا ص 128، وعدم الدلالة ليار غيرو، ص 106 وما بعدها.

(2) منهج المعجمية، ص 129.

(3) نفسه، ص 80.

(4) علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ص 79 - 80.

(5) نفسه، ص 80.

(6) نفسه، ص 80.

وحلاصة القول أن نقل دراسة المعجم من مجال الحقل اللساني الذي بدأ في أحصائه إلى مجال الدراسات الأدبية، والشعرية خاصة، تقتضي تجاوز مجرد الوصف والتصنيف، بالاعتماد على الدلالة المعجمية الأصلية وعلى نظرية الحقل الدلالية، إلى دراسة السياق الذي يخصص له هذا المعجم داخل النص الشعري، لكونه مجالا للتأرياح واكتساب المعجم دلالات تختلف في درجة اقترابها من بدلالات الأصلية أو ابتعادها عنها، ولأنه، في مفهومه العام، يسمح بالخروج من الانعلاق الببوي للنص الأدبي، ليربطه بظروف الإنتاج والتلقي. غير أن القول بأهمية السياق لا يعني بآية حال إلغاء المعنى المعجمي الذي تبقى له أهميته في استكشاف دلالة النص كما أشار إلى ذلك غير واحد من الباحثين.

وهذا يبدأ القائم على التصنيف الدلالي للمعجم مع مراعاة السياق هو الذي سسترشد به في نقل المعجم إلى مجال الدراسة الشعرية في دراستنا للمعجم الشعري عند نزار قباني.

ولقد استعمل صلاح فصل مفهوم الحقل الدلالي في تصنيف المعجم الشعري لنزار قباني ضمن "أساليب الشعرية المعاصرة" فقسمه إلى أربعة مجالات "1 - كلمات تحصل بجسد المرأة وأعضائها وملابسها والأدوات التي تزين بها مثل الحصر والهد والشمع والشعر والشم والعم والحلمة والصدر والأهداب أو العنان والجوارب والعطر الشال والحرير، وتصل في جملتها إلى حوالي 70 كلمة أي نسبة 35%.

2 - كلمات تتعلق بالعالم الحسي الطبيعي، وتشير إلى أشياء مثل الجوهر واللؤلؤ والذهب والمصعة والمرمر والرحام والياسمين والكرز والبرعم والشتاء والصيف والثلج والقطر والحرم وغيرها وتبلغ حوالي 80 كلمة من مجموع مفردات المعجم المدروس أي نسبة 40%.

3 - كلمات تشير إلى أفعال حسية مثل الشهوة () والظرة والبسة والشم والشم والكاء والموعذ والسؤال والعزل والاحتراق والمعصية وغيرها مما يصل إلى حوالي 40 كلمة، أي بنسبة 20 %

4 - كلمات غير حسية تتميز بقلدر محدود من التجريدية، وإن كانت معروفة تمام مثل الحزن والحس والخيال والشوق والعداوت والكراهية والحب والوقار والله والشيطان، وهي عشر كلمات بسببه 5%⁽¹⁾

وبعد هذا التصنيف الذي يحيط بحره كبير من معجم ترار الشعري، وإن كان لا يحيط به كله لكونه غير قائم على الاستقصاء، يخلص الباحث إلى نتيجة لها أهميتها التي لا تنكر، وإن كانت لا تنطق على كل شعر الشاعر أيضاً، بسبب الذي ذكرناه يقول: "هنا لاحظنا أن القسط الأوفر من مفردات العالم المحسوس من النوع الثاني تأتي غالباً محمولات وأوصافاً لجسد المرأة وأعضائها وأشبانها وكعبة الاتصال بها، أدرك أن مجال المرأة يكاد يستغلب ما سبته 75% من هذا المعجم وإن 95% منه يدور في النطاق الحسي المباشر، الأمر الذي يجعل من لغة ترار الشعرية لغة الجسد في المقام الأول"⁽²⁾

هذه النتيجة ستحدد منها فرصة لدراسة جزء من معجم هذا الشاعر، هو ذلك المتعلق بالمرأة، على أن يعطى بعض المجالات الأخرى التي أشار إليها الباحث حقها في الدراسة أيضاً، لأهميتها فيما نحن بصدد من رصد تجدييات البعد التواصلي للغة الشعرية عند الشاعر، ومن تقويم لرسالة الشعرية، حتى يكون عمداً أقرب إلى الشمول، إن قُصر عنه.

وهكذا، فقد رأينا تقسيم الحفول الدلالية التي يتكون منها معجم ترار الشعري إلى ثلاثة مجالات رئيسية هي:

مجال المرأة وأوصافها وما يخص علاقتها بالرجل ورأي نسميته بمعجم الغزل.

- مجال السياسة (معجم السياسة).

- المجال الديني (المعجم الديني).

على أنه يمكن رصد حفل دلالي آخر له أهميته الكمية في ديوان الشاعر، هو

(1) لمصالب الشعرية المعاصرة، ص 46.

(2) نفسه، ص 46.

حقن الطبيعة (الشمس القمر النجوم - الحيل - الحجر) وهو بشكل مادة حصصه للوقوف على القمة الزمنية لشعر برار في إطار الشعر العربي المعاصر، وبأمل العودة إليه في بحث مستقل إن شاء الله، على أن نقصر حديثنا في هذا الكتاب على المجالات الثلاثة الأولى.

بدنا التصنيف الذي قام به صلاح فصل لمعجم برار الشعري على أن معجم العزل هو المهيمن عند هذا الشعر والواقع أن هذه الهيمنة كانت شبه مطلقة قبل هزيمة 1967، حيث كانت المرأة تشغل الموضوع الأول والأخير في ديوانه، لولا ظهور بعض البوادر السياسية التي حملت معها معجماً سياسياً، والتي بدأت مع قصيدتي "قصة راشيل شواررسرع" و"خير وحشيش وقمر"، ضمن ديوان "قصائد" (1956)، وامتدت بعد ذلك في قصائد قليلة مثل "جميلة بوحيرد" و"رسالة جندي من جبهة السويس" (حيثني 1961). وبعد الهزيمة لم يشهد هذا المعجم انحساراً، كما قد يُظن، بل استمر في الحضور حتى في قصائده ذات الموضوع السياسي، وعاد ليهيمن من جديد على دواوينه الأخيرة مثل "خمسون عاماً في مديح النساء" و"إساءات" و"توبيعات برارية على مقام العشق".

ولا شك في أن لهذا الاهتمام الكبير بمعجم العزل وبالمواضع العربية علاقة وطيدة باهتمام برار بمسألة التواصل. ولقد أكد هو مراراً أن شعره يتوجه إلى الجمهور العربي الواسع، وهو الجمهور الذي يتكون في أصله من التلاميذ والطلاب المدارس الذين يستهويهم هذا المعجم ويستهوهم قصائد العزل بحاسة.

والحديث في العزل هو حديث في الحب مثلما هو حديث عن أوصاف المرأة. لذلك نرى، قبل الخوض في تقسيم المعجم العزلي عند برار، تناول مفردة الحب وما يدور في حقلها الدلالي وهي ثلاث مفردات حظيت باهتمام متفاوت من الشاعر، هي العشق والهوى والفرام. على أن لفظة الحب هي أكثرها حضوراً

1 - الحب:

اكس الحب في بعض قصائد برار طابع القيمة السامية التي تتوجه من أحد

الجسبي إلى الجنس الآخر. ويمثل الشاعر في أغلب الأحيان مصدرا لهذا الحب
السامي الموجه إلى المرأة:

أحبك أكثر مما بيالك

أكثر مما بيال البعار وبال المراكب

أحبك تحت الغبار

وتحت الدمار

وتحت المراثب

أحبك أكثر من أي يوم مضى

لأنك أصبحت حبي المحارب⁽¹⁾

حيث تزداد هذه القيمة سموا لارتباطها بسباق حرب أكتوبر 1973 وما حملته
من النصر أعاد الحياة إلى قلب الشاعر، ليتحول عنه الحب إلى قيمة رمزية تمنحه
قوة مضاعفة في هذه الحرب.

وفي حرب بيروت، لا يجد الشاعر ملادا يلود به من الموت المترصد إلا

حب حبيته:

لا تؤاخطيني

إذا افتحمت باب غرفتك دون موعد سابق

ضمي أية خرقه تصادفها على جسدك

ولا تسأليني لماذا؟

إن بيروت تحترق في الخارج

إن بيروتنا تحترق في الخارج

وأن، رغم كل حماقاتك وكل إساءاتك الماضية

لا أزال أحبك

وها أنا قد جئت

لكي أحملك كنقطة صغيرة على كمي

(1) ملاحظات في زمن الحب والحرب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 467/3 - 468.

وأخرج بك

من سفينة النار والموت والجنون

فأنا ضد احتراق المقطع الجميله

والعيون الجميله

والعدن الجميله⁽¹⁾

هي لحظة الحرب التي لا تحتمل الانتظار، يتجاوز الشاعر كل خلافاته مع حبيبته، ويؤكد حبه لها وعمره على إحراجها من مدينة الموت والجنون، لأن بقاءها مع الموت في سفينة واحدة لا ينسجم مع منطق الجمال الذي يدافع عنه، فيكون إعلان الحب هو السلاح الذي يلجأ إليه لتستجيب حبيبته لنداء الحياة الذي جاء بحمله إليها.

وهذا الحب الذي له كل هذه القدرة هو عند الشاعر حب سيم للمرأة يكاد قلبه لا يستوعبه، فيضرم إلى الله ليهبه قلباً ثانياً يكون في مساحته:

يا رب، قلبي لم يعد كافياً

لأن من أحبها تعادل الدنيا

فضع بصدري واحداً غيره

يكون في مساحة الدنيا⁽²⁾

فهذا التضرع الذي جاء في بدايته في صورة الشكوى يذكرنا بما كان يشكوه

شعره العزل المدري من عذاب الحب وتباريحه، كما في قول جميل:

عذمتك من خبي، أما منك راحة وما بك عسي من نوان ولا فشر

ألا أيها الحب المرح، هل ترى أنا كلف يقري بحب كما أغري⁽³⁾

غير أن هذه الصورة المثالية للحب، بما تحمله من قيم رمزية وأخرى تحيل

على العزل المعيب، تأخذ في مواضع أخرى بعداً متطرفاً، حينما يتحول هذا الحب

(1) بيروت تحرق، وأحبك، الأعمال الكاملة، برار قباني، 378/2 - 379.

(2) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، 739/1.

(3) هيران جميل بشية، ص 98.

إلى عبادة للأشئ:

حبك يا صديقة العيين

تظرف

تصوف

عبادة

حبك مثل الموت والولادة

صعب بأن يعاد مرتين⁽¹⁾

وتتكرر هذه الصورة في شعر برار لتتحول إلى ظاهرة نحترق كثيرا من

قصائده، كما سرى أبغ إذا عرصا لمفردة العبادة في معجزة الديس.

ويرتبط الحب عنده أيضا بالجنون وانعدام المنطق:

أروع ما في حبنا أنه

ليس له عقل ولا منطق

أجمل ما في حبنا أنه

يحشي على الماء ولا يفرق⁽²⁾

غير أن هذا الجنون ليس صفة متعلقة بالشاعر الذي يؤدي به فرط حبه لحبيته

إلى فقدان العقل والهيما على وجهه، كما وقع لقيس بن الملوخ، مجنون ليلي

ولغيره من الشعراء المجانين⁽³⁾، بل هو صفة متعلقة بالحب نفسه. وبهذا يصبح هذا

الجنون عواجا لحروح الحب عن القانون واكتسائه طابعا ثوريا لا يؤمن بالسلامة.

يقول في قصيدة تحمل عنوان الجنون الذي يتوحد بالمعاصرة:

ابحشي عن رجل غيري

إذا كنت تريدن السلامة

كل حب حارق

(1) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، برار فياني، 746/1

(2) نفسه، 765/1

(3) الموشح للحرياني، ص 266، والموسوعة العربية الميسرة، ص 2411

هو يا صيدتي ضد السلامة⁽¹⁾

فالشاعر يعلن رفضه لكل حب تقليد الفوانيس، ويعلن بذلك رفضه لبرواح
الذي يشبه المؤسسة الرسمية، ويرى أن الحب الحقيقي هو الذي يتحرر من قيود
هذه المؤسسة:

الروجة مؤسسة حكومية

والحبيبة حزب محظور⁽²⁾

وبذلك تكون دعوة ترار دعوة صريحة إلى الإباحية وتشريع العلاقات بين
الجنس، وهو ما لا نجد بهذه الصراحة عند أدونيس، مثلاً، الذي يظل ارتباط
الحب عنده بالجموح والثورة محاطاً بهالة من خصوص اللغة الشعرية وعدم
تصريحها بهذا المراد، إن كان مقصوداً، كما في هذا المقطع

لا تقل كان حبي

حاتماً أو سواً

إن حبي حصل

إنه الجامحون

يبحرون إلى موتهم، يبحثون

لا تقل كان حبي

فمراً

إنه شراؤ⁽³⁾

فعدم وجود مؤشرات تدل على أن المراد في هذا المقطع هو حب المرأة،
يقرب هذه المعرفة من الدلالة الرمزية التي تتجسم مع خصوص اللغة عنده، وإن كما
لا نعلم له أيها بعض الإشارات الإباحية الصريحة في الديوان⁽⁴⁾

(1) مع فاطمة في قطار الجوى، الأعمال الكاملة، ترار عياني، 169/4

(2) إغراءات، ص 47.

(3) وجه النحر، الأعمال الكاملة، أدونيس، 233/2.

(4) انظر مثلاً قصيدة: أغنية للمرأة غنى "الزمان المكسور"، الأعمال الكاملة، أدونيس 30/2،
حيث يرتبط الحب بالسرير وتنجيب المرأة لجوع الرجل الجنسي إليها.

أما نزار فإن الحب عنده تحرر وتفسخ صريحان وانقلاب على الشريعة و"قرع
لأجراس الفضيحة"، كما يقول هو نفسه في هذا المقطع من مائة رسالة حب
عندما قلت لك.

"أحييت"

كنت أحرف

أنني أقود انقلاباً على شريعة القبيلة،

وأقرع أجراس الفضيحة

كنت أريد أن أستلم السلطة

لأجعل غابات العالم أكثر ورقا

ويحارر للعالم أكثر زرقا

وأطعم للعالم أكثر برودة.

كنت أريد

أن أنهي عصر البربرية

وأقتل آخر الخلفاء

كان في نيتي - عندما أحييتك -

أن أكرس أبواب الحرم

وأنقل أئداء النساء

من أسنان الرجال

وأجعل حلقاتهن

ترقص في الهواء متهجة

كحبات الزعرور الأحمر⁽¹⁾

فمردة الحب هنا جاءت في سياق معجم حرلي فاحش، كما أنها جاءت
دعوة من الشاعر إلى التحرر من عصر البربرية الذي تمثله شريعة القبيلة، في إشارة
انتقاصه من تقاليد الحياة العربي. وعلى الرغم من المعالطة التي يجعل فيها

(1) مائة رسالة حب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 397/2 398.

الشاعر "إنقاذ أئداء الساء من أسان الرجال" ومرا لتحرور المرأة المشروع من بطش الرجل الذي أنتحه تقاليد سوات التحلف العربي، فإن جعل حلقات الساء ترقص في الهواء يحمل أكثر من هذه الدلالة ليكتسي دلالات التحرر المطلق لجسد المرأة. وهذا الكلام كله تؤكد مياقات أخرى خرجت فيها مفردة الحب إلى إباحية صريحة في اقترانها بالممارسة:

لا أدري ماذا يحدث لي
فكانك أنثاي الأولى
وكانني قبلك ما أحببت

وكانني ما مارست الحب ولا قبلت ولا قبلت⁽¹⁾

ففي هذا المقطع يقرن الشاعر الحب بالممارسة ويتخذ موقفا إيجابيا منها، حيث يستنكر على نفسه وقوفه أمام حييته موقف من لم يتعود على هذه الممارسة وفي موضع آخر تكون طريقة المرأة الشرسة في ممارسة الحب (الجنس) سببا مقنعا للشاعر للتشبث بها:

إن ولائي لك لم يتغير

كنت سلطانتي في العام الذي مضى

وستبقى سلطانتي في العام الذي سيأتي

ولا أفكر في إقصائك عن السلطة

فأنا مقتنع

بعدالة اللون الأسود في عيبك الواسع

ومطريقتك البدوية في ممارسة الحب⁽²⁾

ولأن الحب ممارسة، فهو يقترن عند الشاعر بالعراش فهي "حوار أبوي مع طمعة كبرت" لا يعلن الشاعر حبه للأنتى إلا بعد ما أصبح هذا الحب قابلا للتجديد في السرير:

(1) أحبك أحدث، وهذا موقعي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 179/4

(2) مخطط لاختطاف امرأة أحبي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 888/2

إنني أحبك الآن

بعد ما صار العتب حبا

والنحاس دها

وبعد ما صارت القبلولة معك على فراش واحد

حدثا حضاريا نادرا

في تاريخ الحب العربي⁽¹⁾

بهذا، إذن، يصبح الحب شهوة ولذة قبل أن يكون عاطفة وإحساس، ويصبح ممارسة أكثر مما هو تعفف وتسام، وهو ما يدخل هذه اللحظة عند نزار إلى الإباحية من أوسع أبوابها، هذه الإباحية التي ترى في لذة الجنس أصلا للحب، وتسمى، من ثم، إلى تمجيد الجسد، وهو ما نجده أيضا عند محمد بنيس في قصيدة أعطاها عنوان له دلالة التي تتسجم مع ثورته على الشرائع والتقاليد هي "الحب من شهوة الجماع"، وفيها يقول:

أعرف فتى كان يتناح جارية

كارهة له

لقدة حلاوة شمائله

وقطوبه مع جميع النساء

وبعد شهوة الجماع

يعود الكره حبا

والكلب استهتارا مكشورا

ويصبح ضجر العراق

أقوى

من كل حجر⁽²⁾

ولأن الحب عند نزار أيضا شهوة وجماع (ممارسة) وثورة على مؤسسة

(1) خمسون عاما في مديح النساء، ص 116.

(2) كتاب الحب، محمد بنيس، ص 30.

الزواج، فإن قيم الوفاء والإخلاص. ليست ذات أهمية عند، بل هو قائم على التعدد والدعوة إلى إشاعة العلاقات بين المحبين. لهذا يؤكد الشاعر أنه لا مكان عنده للحب الأخير:

كل أنتى أحب أول أنتى

ليس عندي في الحب حب أخير⁽¹⁾

كما أنه يستعير من البحر صفة التحول الدائم، ويدعو أنثاه إلى ممارسة الحب معه حتى تأخذ منه هذه الصفة وتكون أنوثتها امتداداً لهذا التحول البحري:

أريدك أن تتكلمي لغة البحر

أريدك أن تلعبى معه

وتتفلي على الرمل معه

وتمارسى الحب معه

فأبحر هو سيد التعدد والإحصاء والتحويلات

وأنتىك هي امتداد طيبي له⁽²⁾

وبهذا تكون معرفة الحب قد اكتست، في سياقها الشعري (معالب عبد برار، أبعاداً جنسية تجعلها أدخل في باب الإباحية، وإن كانت في بعض السياقات انقلبية قد حملت دلالات رمزية أو مستمدة من العزل العميق.

2 - المشق:

جاء في النسان: "المشق، فرط الحب. وقيل: هو عجب بالمحبيب، يكون في عفاف الحب ودعائه (..) والعشق والعشق بالشين والسين المهمة: الدوم للشيء لا يفارقه. ولذلك قيل للكلمة عاشق، لرومه هواه (..) وسمي العاشق عاشقاً لأنه يدبل من شدة الهوى كما تدبل العثقة إذا قطعت. والعشقه شجرة تخضر ثم تدق وتضمر"⁽³⁾

(1) مدخل 3، الأعمال الكاملة، برار قناني، 2/313.

(2) في الحب البحري، الأعمال الكاملة، برار قناني، 2/627.

(3) نسان العرم، 251/10 - 252 (عشق).

وعلى الرغم من إشارة صاحب اللسان إلى الاستعمال المردوح لهذا النمط (في العفاف والدعارة) فإن دلالاته على الإعراف في الحب وعلى معنى المبول الذي يتعرض له العاشق كما تدل العنفة يجعل معاً أولى بالاستعمال في سياق العفاف. ولهذا تعلق به المتصوفة فجعلوه دالاً على فوط المحبة لبسات الإلهية⁽¹⁾ وجعلوا عشقهم للمرأة سبيلاً للعشق الإلهي، كما تعلق به بعض الشعراء الإسلاميين المعاصرين فأضمو عليه هذه الدلالات الصوفية⁽²⁾

وقد أخذت هذه الكلمة ومشتقاتها تتسرب إلى شعر مرار بشكل ملحوظ مع "أشعار خارجة عن القانون" (1972)، كما في قصيدة "مشور سري جداً"، وقصيدة "جسمك خارطني"، وقصيدة "خربشات طفولية" التي منها قوله:

خطبتي الأولى وليست أبداً خطبتي الأخيرة

أني أعيش دائماً بحالة انهيار

وأنتي مهياً للعشق يا حبيبي

على امتداد الليل والتهائم⁽³⁾

وبالملاحظ أن دخول هذه الكلمة إلى معجمه الشعري قد تزامن مع بعض القيم الإنسانية التي أضاعها أحياناً على نظراته إلى علاقته بالمرأة، بعد النظرة لمادية المكشوفة التي ضمتها دواوينه الأولى مثل: "قالت لي السمراء" و"طفولة بهد" و"ساميا" وهذه النظرة الإنسانية، وإن كانت لا تشمل عدداً كبيراً من قصائده، يمكن أن ندسها في قصيدة "جسمك خارطني" التي يصف فيها الشاعر المرأة بأوصاف تدل على مكانتها المصوبة في حياته، كما في المقطع التالي:

بؤادة حمري، مروحتي

قنديلي، بوح بساتيني

(1) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1213

(2) مفهوم الناحية وعصوية موظفه في الشعر الإسلامي المعاصر، المختار حسني، ص 639 وما بعدها

(3) خربشات طفولية، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 30/2

غذي لي جسرا من رائحة الليمون
وضعتني مشطا عاجيا
في حمة شعرك واتيني⁽¹⁾

كل هذا، بالإضافة إلى دلالات العفة التي يحملها أصل كلمة العشق وما خضعت له عند المتصوفة من ربطها بحب الله جعل استعمالات هذه الكلمة تحمل عند نزار في كثير من الأحيان معاني العزل العميق، إذ يقرن عنده العشق بالابتلاء الذي يهون بعده كل بلاء، وهو ما يذكّرنا بما رواه صاحب الموشع من أن مجنون ليلى لما قال:

خيلني لا والله لا أملك الذي قضى الله في ليلى ولا ما قضى لي
فصاحا لغيري وابتلاني بحبها فهلا يشيء غير ليلى ابتلاب
ذهب بهره⁽²⁾.

يقول نزار:

ما تفعلين يا ترى لو كنت في مكاني
(...)

لو كنت يا صديقتي مضطرة
أن تلعب مثلي على أكثر من حصان
وترقصي مثلي
على ألسنة اللهب والدخان
لو ابتلاك الله بالعشق
كما ابتلاني⁽³⁾

فالعشق هنا ابتلاء من الله لا يحسن بعذابه إلا الشاعر العاشق الراقص "على ألسنة اللهب".

(1) جصك خارطني، الأعمال الكاملة، نزار قزافي، 41/2.

(2) الموشع، ص 266 - 267.

(3) حوار مع امرأة من حشب، الأعمال الكاملة، نزار قزافي، 97/2 - 98.

واقتران العشق بالانتلاء صار يتردد مرارا في شعر نزار، لكنه في أكثر ذلك لم يكن موجهًا إلى المرأة، بل اتحد له موضوعا آخر هو الوطن، سواء أكان هذا الوطن هو الشام أم وطنًا عرب آخر. يقول في إحدى دمشقياته شاكرًا ما نفعه من عشق أهل الشام والشوق إليهم من عذاب وصل به إلى حد الموت:

لقد كتبنا وأرسلنا الحراسيل

وقد بكينا وبللنا المناديل

قل للدين بأرض الشام قد نزلوا

قتيلكم لم يزل بالعشق مقتولا⁽¹⁾

وهذا المعنى المتمثل في عذاب العشق الذي يجد الشاعر في البكاء تنفيسًا له، وفي "الموت عشقًا"، يحير عنه في موضع آخر موجهًا عشقه إلى مصر ومحافظها طه حسين في أبيات يقرر فيها العشق بالكاء وبالجرح وبالنار وبالموت، إذ يقول:

كتب العشق يا جيسي عليا فهو أيكاك مثلما أيكاسي

عمر جرحي مليون عام وعام هل ترى الجرح من حلال الدخان؟

نفس الحب في دفاتر قلبي كل أسماه وما سماني

قال، لا بد أن نموت شهيدا مثل كل العشاق، قلت، عساني⁽²⁾

وبعد هذه الأبيات يوجه الشاعر خطابه إلى مصر مواسيًا إيها ما تكاد من غلو العرب وخذلانهم:

يا مصر كم نمانين منهم والكبير الكبير دوما يعاني⁽³⁾

وفي قصيدة أخرى يوجه عشقه إلى تونس الحضراء لاجئا إليها من تبعه بعروته

يا تونس الحضراء جشتك عاشعا وعلى جيسي وردة وكتاب⁽⁴⁾

وبهذا تكون الدلالات العجيبة لكلمة العشق موجهة في أغلبها إلى الوطن، في

(1) موال دمشق، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 517/3.

(2) حوار ثوري مع طه حسين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 471/3 - 472.

(3) نفسه، 482/3.

(4) أن يا صديقه متعب بعروسي، الأعمال الكاملة، 631/3.

حين لم تحظ المرأة إلا بإشارات قليلة منها: أصمى فيها الشاعر عليها بعداً إنسانياً
وفي أغلب الشعر الذي يطرق فيه الشاعر موضوع المرأة يتحدد العشق معاني
حسية مرتبطة بالجسد وأبعد ما تكون عن المعاني. وفي قصيدته "صانع النساء" يدخل
عشقه للمرأة في سياق الثورة الجسة العارمة التي مجتاحة أمام تعاضيل الجسد
الأنثوي:

عملت في النهار والليل
على خرائط الأنوثة
عملت في الصيف وفي الشتاء
دخلت في كل التعاضيل الصعيرات التي أجهلها
دخلت تحت قشرة الأشياء
لم أنس نفرا واحدا قبله
لم أنس خصرا واحدا طوقته
لم أنس عطرا همجيا كنت قد شمته
لم أنس نهلا شاعرا سلاحة
دمرتني عشقا كما دمرت⁽¹⁾

فالعشق هنا هو عشق للنهدة الذي يضمني عليه الشاعر صفة الإثارة الجنسية
الصريحة (شاعرا سلاحة)، فتكون هذه الإثارة المدمرة التي يمارسها على الشاعر
دافعا إلى أن يمارس عليه هذا فعل التدمير المضاد، هي إشارة منه إلى الأبعاد
الجنسية الواضحة للعشق الذي يجمع بين الطرفين (الشاعر والنهدة).
وفي قصيدته بعنوان "لا وسيلة للتدعة سوى أن أحبك" يضمني الشاعر على
عشقه الأنثوي كل معاني الثورة والجنون و"الخروج عن النص"⁽²⁾ كما أنه يربطه في
موضع آخر بالسرير دافعا به إلى حدود الشهوة والتعدد في العلاقات الجنسية
مارلت تحتجني أني لا أحك كالأه الأحريرات

(1) ضمون علما في ملجح النساء، ص 39.

(2) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 153 - 154.

وعلى سرير العشق لم أسعدك مثل الأخريات⁽¹⁾
 وقد ظلت هذه الدلالة الحسية مهيمنة على العشق الأنثوي عند الشاعر حتى
 في حالة استيحائه للجو الصوفي الذي احتضن هذه الكلمة:
 غيبث للنساء
 حتى صرث شيخا
 من شيوخ الطرق الصوفية
 وصار قلبي ملجأ
 لطالبات العشق والحياة والحرية⁽²⁾.

فالتصوف هنا يلتبس بعشق المرأة، ليكتسبها دالة واحدة هي دلالة الحرية
 وطلب المتعة والحياة بين أحضان النساء.
 وبهذا فإن مفردة العشق عند مرار قد استعملت في مجالين: أحدهما عميق
 - موجه في أغلبه إلى الوطن - والآخر حسي فاحش موجه إلى المرأة، ليكتسب بذلك
 سياقه الغزلي أبعادا حسية لا تخرج عن تلك التي أضفاها الشاعر على مفردة الحب.
 3 - الهوى والغرام:

ما دعانا إلى الجمع بين هاتين المفردتين هو قلة استعمالهما في المعجم
 الشعري لمرار، مقارنة بسابقتيهما، كما أن سياقاتهما لا تخرج في عمومها عن
 نظيرتيهما، فمفردة الهوى يمكن أن نرصد مجالين لاستعمالها:
 - أحدهما عميق، موجه في أغلبه إلى الوطن، كما في قصيدته "أد يا صديقة
 متعب بعرويتي" التي يقول فيها:

يا توس الحضراء جشتك عاشقا	وعلى جيسي وردة وكتاب
أنني الدمشقي الذي احترف الهوى	فاحضو ضرت لسانك الأعشاب
احرقنت من خلقي جميع مراكيبي	إن الهوى أن لا يكون إياب ⁽³⁾

(1) صورة دوريان غزالي، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 105/2

(2) خمسون عاما في مديح النساء، ص 37.

(3) أنا يا صديقة متعب بعرويتي، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 631/3.

حيث يتمثل الشاعر قيم الوفاء والانتقطاع إلى هوى المحبوبة (توس). وهو ما يحيل إلى السياق العفيف الذي ولّعت فيه هذه المعردة عند شعراء العزل العذري، كما في قول جميل شاكيا عذاب هوى المحبوبة.

ألا قاتل الله الهوى كيف قادسي كما قيد معلول اليدين أمير⁽¹⁾
- والمجال الثاني إياحي فاحش مربوط بالعراش وبالجس، موجه إلى المرأة، كما هو شأن مفردة العشق ومن سادجه قول الشاعر:

ولا تحسبي

خروفا تجري عن جسمه العنوف كالأحرى

ولا تستبدي برأيك فوق فراش الهوى

لأنني من الله لا أتلقي إلا الوهم⁽²⁾

أما مفردة العرام فلا تشير في أصلها إلا إلى معاني الحب العفيف، لا ارتباطها بالعذاب ولكونها مأخوذة منه لتتعمل في العزل. قال ابن منظور "العرام اللام من العذاب، والشر الدائم والبلاء والحب والعشق وما لا يستطيع أن يتغنى منه. وقد الرجاح هو أشد العذاب في اللغة"⁽³⁾.

وقد حافظ برار على معاني العذاب ذاته في هذه المعردة، حيث ارتبطت عنده بالسقم والدموع والآلام، كما في قصيدة البرثالة التي يقول فيها:

يماجتني الحب مثل اللبوة حين أنام

ويرسم فوق جيني

هلالا مضيئا وروح حمام

يقول: تكتم!

فتجري دموي ولا أستطيع الكلام

يقول: نائم!

(1) ديوان جميل بثينة، ص 94

(2) الحب على شريط تسجيل الأعمال الكاملة، برار فتحي، 422/4.

(3) لسان العرب، 436/12 (مكرم).

أجيب: وهل ظل في الصدر غير العظام

يقول، تعلم!

أجاوب، ياسيدي وشفيعي

أنا مد حمير عام

أحاول تصريف فعل المرام

ولكسي في دروسي جميعا وميت

علا في الحروب ويحت

ولا في السلام⁽¹⁾

فهنا نموذج للحب المبرح الذي يفاجئ الشاعر لئلا فيسبب له كل هذه
الآلام، ويتعالى في الوقت نفسه عن حسية الجسد لينسأ في سماء الروح
والعاطفة. غير أن هذه المفردة، بما تحملها من إحالات على المرن العميق، هي
الأقل استعمالا بين مثيلاتها في الديوان، لتبقى بذلك مفردة الحب وما يدور في
حقلها الدلالي من معردات (العشق - الهوى - المرام) حاملة في عمومها لدلالات
حسية تحيل إلى جو عربي فاحش في أجلى صوره وأكثرها إيحائية.

وبذلك تتكشف لنا أولى خطوط الرسالة الشعرية التي يحمدنها المعجم
العربي لمرار معردات تحمل معاني حسية صريحة وعاشقة تستجيب لزوات المنة
التي يحاطبها الشاعر ويعتمد عليها في تحقيق الانتشار والشهرة. فئة المراهقين
وطلاب المدارس الثانوية.

.....

قام الباحثان شاكر البابلسي وبيروين حبيب بإحصاء لتردد خمس معردات
لجسد المرأة (البهد - الشمة - الجسد - الشعر - العيون) في ثماني عشرة مجموعة
شعرية لمرار قباني، تمتد من أول مجموعته شعرية له إلى بعض مجموعاته الشعرية
الآخيرة، وهي قالت لي السمراء - طعوله بهد - ساميا - أنت لي - قصائد
حبيبتني الرسم بالكلمات - كتاب الحب - أشعار حارثة على العيون - أحدث

(1) البرقالة، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 175/2 - 176

والقية تأتي - مائة رسالة حب - كل عام وأنب حبيبي - أشهد أن لا امرأة إلا أنت
 - هكذا أكتب تاريخ النساء - قصائد مغضوب عليها - هل تسمعين صهيل أحرابي
 - أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء - حمسون عاماً في مديح النساء - وقد أعدنا
 هذا الإحصاء مضيقين إليه مجموعتين شعريتين هما: "الحب لا يقف على الضوء
 الأحمر" و"توبيعات برارية على مقام العشق"، فجاءت النتائج على الشكل التالي:

المفردات	الدواوين	التهجد (والحلمة)	الشعراء (والعم)	الجدة	الشعر	العيون
قالت لي السمراء	39	23	2	12	12	
طفولة التهجد	28	29	2	16	5	
سامية	6	1	-	1	-	
أنت لي	14	19	1	5	6	
قصائد	11	22	4	9	37	
حبيتي	7	8	-	10	31	
الرسم بالكلمات	17	10	2	25	31	
كتاب الحب	4	1	-	-	10	
أشعار حارّة على القاموس	36	16	11	9	16	
أحبك والبقية تأتي	17	10	3	6	25	
مائة رسالة حب	21	27	16	15	21	
كل عام وأنت حبيبي	26	6	15	6	8	
أشهد أن لا امرأة إلا أنت	6	1	2	2	7	
هكذا أكتب تاريخ النساء	20	15	9	5	21	
قصائد مغضوب عليها	7	5	4	1	23	
هل تسمعين صهيل أحرابي	23	5	-	8	16	
أنا رجل واحد وأنت قبيلة	18	6	21	3	15	

من النساء ⁽¹⁾					
خمسون عاما في ملبح النساء	30	11	22	7	1
الحب لا يقف على القصور لأحمر	30	15	5	17	28
تنويعات نزارية على مقام العشق	40	19	33	9	25
المجموع	400	249	152	166	347

لقد شمل هذا الإحصاء عيانت لمفردات مأخوذة من حقلين دلاليين، أحدهما غرلي عفيف وأقل صلة بالجنس، والآخر حسي إباحي. الأول تمثله مفردتنا لشعر ولعيون، والثاني تمثله مفردات: الهد والشفة والجسد⁽²⁾. ويبدو من خلال هذا الجدول أن حفل الجنس هو الأكثر هيمنة بسبب تردد تصل إلى 61%، بينما لا يتجاوز تردد مفردتي الشعر والعيون 39%. وهذه نتيجة لها دلالتها في تقويم الرسالة الشعرية التي يحملها معجم نزار العرلي، إذ تتجارب مع ما انتهيا إليه في دراستنا لمفردات الحب والعشق والهوى والعرام. غير أنها تحتاج إلى تأكيد، وهو ما لا يمكن أن يتم إلا بدراسة السباق الذي يرد فيه هذا المعجم العرلي الواسع. وهذا ما سنقوم به من خلال تصيغه الأولي إلى حقلين: غرلي عفيف وطرلي فحش.

1 - حفل الغزل العفيف:

لم يتسرب هذا العزل إلى ديوان الشاعر إلا بعد مجموعاته الشعرية الأولى (قالت بي السمراء - طعولة نهد - أنت لي - سامية) التي تعبرت بهيمة معجم عربي

(1) اعتمادا في هذه المجموعة على الإحصاء الذي قامت به الباحثة يرويس حبيب. انظر تقييم

التعبير في شعر نزار قباني، ص 101.

(2) الصوت واللغة، استكناه معدي لمرار قباني، شاكرو الناصبي، ص 428.

مكتشف يتصل اتصالاً مباشراً بالجسد⁽¹⁾، حيث بدأ بالظهور مع ديوان "حيثي" (1961) و"الرسم بالكلمات" (1966)، فظهرت قصائده نحيل إلى هذا الحقل العفيف مثل كلمات - الرسائل المحترقة - خطاب من حيثي - المجد للضعائر الطويلة - حيث طير أخضر... غير أن هذا الظهور لم يحد من هيمنة العزل العاشق، وبقي دونه كماً، كما يدل على ذلك الإحصاء الذي شمل عدداً كبيراً من دواوين الشاعر

وهكذا نجد في هذا الحقل أوصافاً للمرأة بعيدة عن الإثارة الجنسية، تشمل الشعر والعيون والصوت، كما نجد فيه مفردات تحصى سلوك العاشق وما يكسبه من عذاب الحب، تشمل مفردات: العتاب والبكاء والكتمان، ومفردات أخرى تحصى سلوك الآخرين تجاه العاشق العفيف لمساعدته على وصال محبوبته أو للحيولة دون ذلك فتزيد من عذابه وشوقه، وتشمل مفردات مثل رسول الحب أو الوشاة والحساد. هذا مع أن السياق قد يعمل على تحويل دلالات هذه المفردات أو بعضها عند الشاعر إلى غير دلالاتها الأصلية.

1.1. الشعر والعيون والصوت:

في قصيدة "المجد للضعائر الطويلة" يكتسي شعر المرأة عند مرار بعدد رمزي يشير إلى الجمال في صورته المجردة المضطهدة من قبل الحاكم، بسبب إياه للمحضرة لسلطته:

نقول شهرزاد:

"وانتم الحليعة الساج من ضمائر الأميرة

فقصها صغيرة صغيرة"

عامين

أعلنت يمداد - يا حيثي - الجنداد

حُرماً على السنايل الصفراء كالذهب

وجاهت البلاد

(1) تذكر على سبيل المثال هذه السطور هم - رافعة النهدي - مهذاك - شمعة وهد - إلى ساق - حلمه - الشعة - إلى مضطجعة - القبة الأولى - همجية الشفتين - صلوبة النهدين.

فلم تعد تهتز في اليادر
مشلة واحدة

أوحية من العنب^(١)

لكن الإيمان بالقيم العليا والثورة على رعية المحاكم هي امتداد الجمال
ينتهي، كما يقول الشاعر، إلى أن يتصر هذا الجمال على اللطافة الرائلة، فتطول
ضمائر الأميرة من جديد:

سمح الرمان يا حبيتي
حليقة الزمان

وتنتهي حياة

كأي بهلوان

فالمجد يا أميرتي الجميلة

يا من بعينها غما طيران أخضران

يظل للضمائر الطويلة

والكلمة الجميلة^(٢)

غير أن هذه الدلالة الرمزية تنحصر في ديوان الشاعر، لتصبح المعجال للدلالة
المباشرة المتمثلة في التعرف بشعر المرأة واعتباره مكملاً من مكامن جمالها وهكذا
يقول على لسان امرأة متباهية بجمال شعرها الذهبي الطويل في قصيدة تحمل عنواناً
بهذه الدلالة:

شعري سرور من ذهب	فرشته لمس أحسن
هيمته في الشمس أو	جمعت السهوب
بعثته، أحسن أن اللـ	سه من شعري اقترب
جملته، شكائه	رهبراً ونهبتا قصب
شعري أنا قصيدة	حسروها من السهوب

(١) المجد للضمائر الطويلة، الأعمال الكاملة، مزار قباني، 507/1

(2) نفسه، 508/1.

داحت عصفافه به بطوئه شعري الذهب⁽¹⁾
 إلا أن اتعي بالشعر الطويل لا يعي تقيد الشاعر بمقياس الجمال العربي
 الذي لا يرى جمال المرأة إلا في إرسال غداثها وطول شعرها، بل هو خالص
 لتغيب رعائه التي لا تمنع أحيانا في تعضيله قصيرا
 صمغيرتي إن غائبوك يوما كيف قصصت شعرك الحريرا
 وكيف عظمت إناء طيب من بعد ما ربيته شهورا
 وكان مثل الصيف في بلادتي بوزع الظلال والعيبرا
 قولسي لهم: أنا قصصت شعري لأن من أحبه يحبه قصيرا⁽²⁾
 وهكذا، فإن الشاعر لا يتردد في النظر إلى هذا العنصر الحدائي، الذي قد
 يحمل دلالات مجازية ورمزية لا حدود لها لو استعمل في سياقات أخرى، نظرة
 استهلاكية بعبء لا ترى فيه أكثر من وسيلة للشفعة

افتحي شعرك عن آخره

وانرعي من الدبابيس فهدي فرصة العمر

الأخيرة⁽³⁾

فهو شديد الإعجاب بالشعر المفتوح المبدد الذي يحيل بشكل مباشر على
 لحظة الجنس ويكون مهتا لها (وانرعي من الدبابيس فهدي فرصة العمر الأخيرة)،
 لهذا يأتي ذكره بهذه الصفات مقترنا بمكاس اللذة في جسد المرأة، ليحمل هو أيضا
 هذه الدلالة نفسها:

شعرها كما أحـ ث مهمسل مسبلذ

وبهـنـدها كـسـلة من ياحمين يقشـد⁽⁴⁾

ويبلغ اتعي بعثرة شعر المرأة وفك دبابيسه مداه في الإباحية باقتراانه بالسيد
 الذي يقوم بهذا الفعل، لتلحق الشاعر والمرأة معا إلى لحظة الجنس التي تستعصي

(1) شعري سرير من ذهب، الأعمال الكاملة، 390/1

(2) حبيتي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 375/1

(3) مع عاطفه في مطار الجنود، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 176/4

(4) عند امرأة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 171/1

على المقاومة.

إذا ما النبيل الفرنسي
فك دبابيس شعرك دون اعتذار
فحاصرنني القمع من كل جانب
وحاصرنني الليل من كل جانب
وأصبحت أكل مثل المجانين عشب البراري
وما عدت أعرف أين يميني
وما عدت أعرف أين يساري
إذا ما النبيل الفرنسي
ألغى المروق القديمة بين بقائي وبين انتحاري
فأرجوك باسم جميع المجاديب أن تمهيني
وأرجوك، حين يقول البيك كلاماً عن الحث
فوق المتوقع أن تعلنيني⁽¹⁾

وبهذا يكون شعر المرأة خاصها لسياقات جسيمة مباشرة ومكشوفة الدلالة في أغلب استعمالاته الشعرية عند برار، وبقي بعده الرمزي المجازي منحصراً في بعض النماذج القليلة، ولم يحظ باهتمام كبير منه، لأن الشاعر لم يكن راعياً، كما يبدو، في تنمية الأبعاد الرمزية لشعره العربي، بقدر ما كان مهتماً بأبعاده المباشرة المرتبطة بالمرأة.

وتمثل العيون مرجعاً جمالياً خصياً لشعراء العرب العميق، لما تحمله من إيهامات حالمة تنمذها عن الرعة الحسية. وقد بدأ برار يهتم بها اهتماماً يتنا مع "أشعر حاروجة على القانون" (1972)، فاكست عينا الحبيبة قبة عالية عند الشاعر تستحقان منه إقناء عمره من أجلهما:

أتعدي من أحيوك ومن أحبيتهم
منذ ميلادك حتى صرت كالخل العراقي طويلاً

(1) من يوميات رجل مجنون، الأعمال الكاملة، 141/4 - 142.

أتعدهم جميعا
 أن يكونوا فطرة صغرى بيحري
 أو يكونوا أطعارا أعمارهم
 مثلما أطعأت في عيبك عمري
 أتعداك أنا أن تجدي
 عاشقا مثلي
 وعصرا ذهبيا مثل عصري"⁽¹⁾
 فهذان العيان تمثالان عند الشاعر رمزا للجمال الأنثوي الذي لا يعدله شيء
 من كوز الدنيا التي لا تغير من فقره شيئا في غيابهما وفي غياب حبيبته التي يصمى
 عليها صفات إنسانية سامية (الأميرة - الأربص الصمير - الكثر الأول والأخير) في
 إحدى "بطاقاته الثلاث" التي يبعث بها إليها من أسيا:

أميرتي
 أعرف أن مركبي
 يحصن بالكنور والبخور والعروة
 وأن عندي مائة من أجمل الإماء
 من أتد الإماء
 أعرف أنني حائد بالذهب المكثيز
 بالحرف الصبني
 بالسجاد
 بالحرير
 بألف كثر مدخل مشيز
 لكنتي
 يا أرنبي الصغير
 برغم ما جمعته فقير

(1) قصيدة التحديدات، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 53/2

بدون عيبك، بدون ماستين

ما لهما نظير

يا كترني الأول والأخير⁽¹⁾

فعبا المحبوبة تتحولان إلى ماستين ثميتين تصفان على المحبوبة نفسها قيمة إنسانية عالية عند الشاعر، فتصير كترا لا يضاهيه شيء من كنوز الدنيا، ولو كانت حريرا وخزفا وذها وإماء مادرة.

وهكذا تنمو هذه الصورة العميقة المتعالية عن اللذة الحسية لعبي المحبوبة عند الشاعر حتى تتحول عنده إلى رمز للجمال المطلق، وهو ما سجله في الصورة التي يرسمها لعبي زوجته بلفيس بعد اغتيالها في انفجار بيروت سنة 1982

هل تعرفون حيتي بلفيس؟

لهي أهم ما كتبه في كتب الغرام

كانت مزيجاً رائعاً

بين القطيفة والمرحام

كان البسج بين عبيها

ينام ولا ينام⁽²⁾

فهذا السحر الذي تصفيه عينا بلفيس على صاحبتهما تجملان مها رمرا للجمال العربي الذي اعتالته أيادي العمد في بيروت، والذي يحقتل الشاعر العرب كلهم مسؤولية اغتياله في هذه القصيدة.

وهذه القيمة الرمزية التي يحض بها نزار جمال العيون يستعملها في شعره إلى أبعد الحدود، فيخرج بها من السياق العربي المحض إلى سياق يعطب عليه التعبير عن الهموم الحضارية والعمومية. وهكذا تحمل عينا دوبا ماريا الواسعتان في قصيدة "دوبا ماريا" الشاعر من معتريه بإسبانيا إلى جمال وطنه وبيته الدمشقية الساحرة⁽³⁾

(1) ثلاث نطاقات من أسب، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 413/1.

(2) قصيدة بلفيس، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 25/4.

(3) دوبا ماريا صص أوراي إسمانية، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 551/3 552.

وفي قصيدة أخرى يصير تعمي الشاعر بجمال العيون السود الكبيرة رصدا للجمال
العربي المتناثر كاللؤلؤ في شوارع غرناطة
شوارع غرناطة في الظهيرة
حقول من اللؤلؤ الأسود
ممن مقعدي
أرى وطني في العيون الكبيرة
أرى مثلثات دمشق
مصورة فوق كل صغيرة⁽¹⁾

عاشعر هنا يتعالى عن رؤية الجمال الأنثوي المجرد في هذه «عيون»
ليستشرف أبعد من ذلك جمال الوطن الذي تنتمي إليه هذه العيون «تمام تاريخي»
يحمل بعدا حضاريا فالأمر هو البعد الإسلامي (مثلثات دمشق).
وفي قصيدة غرناطة يستعمل هذا البعد الحضاري، ليجعل صبي الحبيبة
الأندلسية مولدا لاستدعاء التاريخ الإسلامي المجيد.

في مدخل الحمراء كان لقاء	ما أطيب النقياب لا ميمد
عينان سوداوان في حجرتهما	تتوالد الأبعاد من أبعاد
هل أنت إسبانية؟ ماء لها	قالت: وفي غرناطة ميلادي
غرناطة! وصحت قرون سبعة	في تيسك الميمن بعد رقاب
وأمية رابانها مرعومة	وجيادها موصولة بجسده ⁽²⁾

وبهذا يحمل جمال العيون السود الواسعة عند الشاعر معاني الجمال العربي
والتاريخ العربي الإسلامي المجيد.

ولا يخرج الشاعر عن هذه الحمولة الرمزية في تصوير مأساة جنوب لبنان
وقت الاحتلال. إذ تتجسد الهمجية الصهيونية عنه في اغتيال الجمال الأنثوي
الساحر في عيون الجويات:

(1) اللؤلؤ الأسود، ضمن أوراق إسبانية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 550/3.

(2) غرناطة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 566/1 - 567.

قصفا صحر الجيوبيات

واعتالوا بساتين العيون العسلية⁽¹⁾

واعتيال هذه العيون هو في حقيقته أعيال للأمل. فهو يرى فيها رمزا للحياة

أمام رحمة الموت وملاد وحيد من الماسي اليومية التي تمرق جسد الجيوب:

هياك آخر فرصتين متاحين

لمن يفكر بالهروث

وأن أفكر بالهروث

هياك آخر ما تبقى من عصفير الحوب⁽²⁾

بهذا، إذن، يكون توظيف العيون عند نزار خاصا لسباقات عقيمة ودمرية في

العالم تتعالى عن النظرة الحسية المباشرة، وهو المنهج الذي لو سحبه الشاعر على

كل معجبه الغرلي لأغناه إصاء كبيرا.

وبذلك يتضح لنا خطأ ما رصمه شاعر نابلسي من كون مفردتي الشعر

والعيون خاضعتين عند نزار لسباق جسي بعيد عن الطابع العام⁽³⁾ فهذا يسحب

على الشعر ولا يسحب على العيون كما تبين لنا من خلال دراسة سباقات هاتين

المفردتين.

ولم يصل اهتمام نزار بجمال صوت المرأة إلى درجة اهتمامه بشعرها أو

بميوها وهو في بعض هذه المواضع القليلة يهتم بجانبه الجمالي العام، ففي

إحدى قصائده التي صوبها به (ضحكة) يؤخذ باعتناء حييته بتناسق ضحكاتها

وترجمتها وترقيفها حتى يعرق سامعها، إذا أطلقته، في سبل من المقامات

الموسيقية الساحرة:

وصباحتي إذا ضحككت يسيل النيل موسيقيا

تعرقني بساقية من السهول تظويقا

(1) تنويعات نزارية على مقدم المثنى، ص 264 265

(2) آخر قصود يترج من عنانقة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 78/6

(3) الضوء والديقة، شاعر نابلسي، ص 431

فأشرفت من قرار الرصد —————
 تفشّ حبيب تطلقها —————
 وتُشبعها فيبيل الب —————
 ————— إبيريقا وإبيريقا⁽¹⁾

فهذه الصحكة تشبه في تبغها حق الورد وجمال المقامات الموسيقية، وهو ما يضي عليها طابعا حالما يسمو بالشاعر إلى درجة السكر الذي يذكرنا بالسكر الصومي.

وتتكرر هذه الصورة المتمثلة في استدعاء صوت المحبوبة لأشياء الجمال وتشبيهه بها عنده لتجد مدح الجمال الأنثوي في صورته المثالية الراقية البعيدة عن وصف الجسد، وذلك في سياق غرلي عفيف تمثله قصيدة "أحبك أحببت، والبقية تأتي"، حيث يشبه صوت المحبوبة بتحفة مية رائعة الجمال.

دعيني أصب لك المشاتي

أنت خرافية الحسن هذا الصباح

وصوتك نقش جميل على ثوب مراكشي⁽²⁾

غير أن هذه الصورة الحائلة لصوت المحبوبة ليست مهمة على معجم الشاعر الغرلي، بل هي تصح المجال لصورة منافضة لها تماما لتقسّمها أهمية الحضور، هي تلك التي تحيل على سياق جسي، وهما لا يصبح صوت المحبوبة شيئا بالموسيقا والورد والنقش الجميل، ولكنه يشبه بالبيذ ويصير مفترقا بصورة الركنين وصفاتهما.

أيتها الأنثى التي في صوتها

تمتزج المضة بالبيذ والأمطار

ومن مرأيا ركبتيها يطلع النهار⁽³⁾

وعندما يدخل الصوت في هذا السياق، فإنه لا يصبح إلا وسيلة للاستمتاع

(1) صحكة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 223/1.

(2) أحببت أحبك والبقية تأتي، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 205/2.

(3) حيتني هي القانود، الأعمال الكاملة، مرار قباني، 756/2.

والإثارة الجنسية والمرأة التي لا يحقق صوتها هذا العرص في الإثارة هي عدد الشاعر امرأة "تحت الصعر" وصوتها صوت مالح لا يحمل شيئاً من علامات الأنوثة. يقول في قصيدة "إلى امرأة تحت الصعر"

مالح صوتك يا سيدتي
فهو لا يحمل شيئاً من غوايات الأنوثة
وارتعاشات المحرير
وهو لا يصلح للشعر، ولا يصلح للشر
ولا يوظف شهواتي وشهوات السريز
كيف يا سيدتي أكتب شعراً
تحت هذا الزمهرير⁽¹⁾

وبهذا فإن مجردة صوت المرأة يتقاسمها سياقان شعريان عدد مرار، أحدهما عيب يحمل دلالات الجمال الأنثوي في صورته المتعالية عن الوصف الجسدي، وثانيهما يقترب كثيراً من الحسية من خلال اقترانه بالجسد.

2.1. البكاء والعتاب والكتمان:

كل عاشق هائم بعشق محبوبه له مع البكاء ألفة وموعِد في كل ذكر له لذلك مجده عدد جميل مرتبطاً أشد الارتباط بعمل التذكر

إذا خطررت من ذكر شنة خطرة عصمتي شؤون المين فانهل مژها⁽²⁾
ذكرت مقامي ليلة البان قابها على كف حوراء المدامع كاليدر
فكدت ولم أملك إليها صبا أهيم وهاض الدمع مي على المحر⁽³⁾
ولا تكف دموع العاشق عن الانهمار حتى لو كان ذكر المحبوب أثناء
الوقوف بين يدي الله للصلاة:

أصلي فأبكي في الصلاة لذكرها لي الويل مما يكتب الملكان⁽⁴⁾

(1) تنويعات نزارية على مقام العشق، ص 194.

(2) ديوان جميل بشنة، ص 23.

(3) نغمة، ص 97.

(4) نغمة، ص 201.

وهذا كله عائد إلى تمكن الحب من قلب العاشق تمكنًا يمحو به ما سواه، إذ المحبة سميت محبة، كما يقال، لأنها تمحو من القلب ما سوى المحبوب لهذا كان الكاء هو التعبير الأصديق عن الصباغ الذي يحس به العاشق في عياب محبوبه. هذا السلوك الذي يدفع به المحب ثم وفائه لمن يحب طاعة محتارة، ويؤثر هذا الوفاء مع ما يحمله من عذاب، على الحيانة والوقوع في العارضة، استحضره برز على لسان امرأة تستعد لانتقاء آلام حجر الحبيب بسكب الدموع واجترار الأحزان:

ادهب

إذا يوما مللت مني

وانهم الأقدار واتهمني

أما أنا فإني

سأكتفي بدمعتي وحزني⁽¹⁾

فالبكاء حرًا الذي تتعلل به أمام قسوة الحبيب وغضبه، وهو عنوان الوفاء الذي يحبه هذا الحبيب، وما زالت هي تحفظه آمنة في أن يغلب بكاءها ووفاءها خيانتها فيعود إليها ثابًا معتبرًا:

اغضب كما تشاء

وادهب مني تشاء

لا بد أن تعود ذات يوم

وقد عرفت ما هو الوفاء⁽²⁾

والشاعر نفسه كثيرًا ما يلجئه فرط عشقه إلى البكاء فيكون الكاء بذلك دليلًا على صدق الحب الذي ظل يبحث عصورًا عن امرأة تستحق أن تكون موضوعًا له

علمي حبك أن أحزن

(1) الموسوعة العربية الميسرة، ص 687.

(2) اغضب، الأعمال الكاملة، زافر قباني، 521/1.

(3) اغضب، الأعمال الكاملة، زافر قباني، 522/1.

وأنا محتاج منذ حصول
 لامرأة تجعلني أحزن
 لامرأة أبكي فوق ذراعها
 مثل المصفور
 لامرأة تجمع أجرائي
 كنظاما للتلويح المكسور⁽¹⁾.

فحاجة الشاعر إلى الحزن والبكاء هنا هي في حقيقتها حاجة إلى أنثى تستحق هذا العشق وهذه الوفاء اللذين يثيران فيه كل هذا الشجن وبذلك يدخل البكاء في السياق العميق لمفردة العشق عند منحصرها بمودح الحب العميق كما يتجلى عند شعراء العزل العدري. ويريد الشاعر من السمو بهذه اللحظة عن سياق العزل الفاحش حتى يسمحها أبعدا تحرح بها من حب المرأة إلى حب الوطن فيقول في إحدى دمشقياته مصورا ما تدركه عيناه من دموع في عشق الشام:

أنا قبيلة عشاق بكاملها ومن دموعي سقت البحر والسحب
 فكل صمصافة حولتها امرأة وكل متعة رصعتها ذهباً⁽²⁾

وللعتاب عند أهل العشق لغة يستشعرها العاشقون، حتى إن مهم من يتحين العرص للتلدد بعتاب المحبوب، ولو كان هذا المحبوب مظلوما وفي هذا يقول جميل:

أعاتب من يحلو لدي عتلة وأترك من لا أنتهي وأجاسية
 ومن لمة الدنيا وإن كنت ظالما عنافك مظلوما وأنت تعاتبة⁽³⁾

على أن العاشق سرعان ما قد يدعو محبوبه إلى ترك اللوم والعتاب، ليحيا معا من لغة اللقاء وصموها ومرار يستحضر هذا المعنى في إحدى رياراته إلى بغداد موجها حبه إليها:

مدي بساطي واملئي أكوابي وانسي العتاب فقد نسيت عتابي

(1) قصيدة الحزن، الأعمال الكاملة، نزار عياني، 2011/1

(2) من مملكة عاشق دمشق، الأعمال الكاملة، نزار عياني، 429/3.

(3) ديوان جميل بثينة، ص 33.

عيناك يا بغداد منذ طفولتي شمساً نائمتان في أهدابي⁽¹⁾
ولا يخرج كتمان الحب عند زرار عن هذا السياق العميق الذي لا يعبر
اهتماماً لجسد المرأة ولا يهتم بمحاسنها، إذ يرتبط عنده بمكبده عذاب الحب الذي
لا يتلفى ساره إلا الشاعر. لكن هذا الحب المكثوم ليس حب امرأة بل هو حب
الوطن. حيث يقول في إحدى دمشقياته:

يا شام، إن كنت أحمي ما أكاسد فاجمل الحب حباً، بعد ما قيل⁽²⁾
عنى أن هذه المفردات، مع ما تحمله من دلالات تحيل على العزل العميق،
لا تحظى بحضور كبير في ديوان الشاعر. ولو أنه صبح هذه الدلالات اهتماماً أكبر
واستعمل ما تحل به من طاقات رمزية لأبعد رسالته الشعرية التي يحمدنها معجمنه
الغزلي إلى جمهوره الواسع كثيراً عن هذه الجنس والإباحية والفحش.

3.1. رسول الحب - الوشاة (الحساد):

أمام عذاب الحب المضي الذي يكابده العاشق المتعمق في غياب الحبيب
الذي يشكو إليه أشواقه واحتجابه هه وكثرة من يترصد له ويحون بيه وبين من
يحب، لا يبقى أمامه إلا اللجوء إلى بعض المحلصين لتلبيح أشواقه إلى محبوبه.
فقد روي أن جميلاً رار بثينة ذات يوم "فترل قريباً من الماء يترصد أمة لها أو راعية،
فلم يكن يروله بعيداً من ورود أمة حبشية معها فربة، وكانت به عارفة وبما بينها
وبيه، فسلمت عليه وجلست معه، وجعل يحدثها وسألها عن أخبار بثينة ويحدثها
بحبره بعدها ويحملها رسائله ثم أعطاهما حاتميه وسألها دفعه إلى بثينة وأخذ موعداً
عندها، فعملت وانصرفت إلى أهلها"⁽³⁾ وتستمر القصة في بيان الجهد الذي بذلته
هذه الأمة في سبيل تيسير هذا اللقاء حتى عرضها ذلك للعقاب العيف من طرف
آل بثينة، وكل هذا يبين الدور الكبير الذي كان يقوم به رسول الحب في قصص
الغزل العذري.

(1) موال بغدادي، الأعمال الكاملة، مزار قاني، 523/3

(2) موال دمشقي، الأعمال الكاملة، زرار عيني، 520/3

(3) ديوان جميل بثينة، ص 95

وقد استعار برار هذا المفهوم وأدخله في سياق يطفح بالعنف، حيث لم تعد وظيفة الرسول تسهيل اللقاء العابر بين العاشقين، بل تسهيل الزواج، فهو ليس مرسلاً إلى الحياة بل إلى أبيها، مع أن جمع الرسل الذين أرسلهم الشاعر لهذه الغاية عاودوا بالحياة لوفوعهم صحابا لجمال عربها:

كم رسول أرسلته لأبيها دبعتها تحت الغاب العيون⁽¹⁾

وبذا كان دور الرسول هو التريب بين العاشقين وتسهيل سبل الوصول بينهما، فإن الوشاة والحساد لا يدحرون جهداً في التريق بينهما وفي قصيدة "على البيادر" لا يحمي على الشاعر ما يمكن أن يكون قد قام به الحساد من تأخير حبيته عن مواعدهما، إذ يقول:

وتأخرت، هل أعاقك عني كوم الزهر أم هم الحساد؟⁽²⁾

كما أنه يدرك تماماً ما يلجأ إليه هؤلاء من أساليب دينة بلوع غايتهم من كذب ومبغمة وتأليف للأخبار:

لي أنت مهب صف الـ حواشون مهمما جرّحوا
وحدي، أجل وحدي ولن يرقى إليك مطمح⁽³⁾

معاية الوشاة هي التريق بين الشاعر وحبيته ولهذا فهو يؤكد إصراره على تشبه بها وإفثال حطتهم. كل هذا في سياق يتعالى عن الإباحية وحسية الجسد.

وبهذا، فإن حقل العزل العميق عند برار، على ضيق المساحة التي يشغلها في الديوان مقارنة مع نظيره العاشق، يتفاسمه سياقاتاً شعرياً، أحدهما يحافظ على حمولة المعبرة التي تحيل في أعينها على شعر العزل العذري، وتكتسي في بعض الأحيان أبعاداً رمزية غير مرتبطة بالمرأة، من خلال توجيه الحب إلى الوطن واستحصال مجد الحضارة الإسلامية، وثانيهما يحرف إلى سياق فاحش من خلال إرسائه بالجسد وإبعاده بالشهوة الجنسية وهو ما يقلص مساحة الدلالات الرمزية

(1) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 429/3.

(2) على البيادر، الأعمال الكاملة، برار قباني، 107/1.

(3) أنت لي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 196/1.

أو المعينة لهذا الحقل إلى حيز ضيق في الديوان.

2 - حقل الفزل الفاحش:

يتضح من الجدول الذي افصحنا به تصنيف معجم العزل عند برار أن حقل العزل الفاحش هو المهيمن عليه، من خلال سيطرة مفردات، النهد والجد والشفة على حساب مفردات أقل حية مثل الشعر والعيون، وهو ما يمثل ميلا واضحاً نحو إصفاء برعة حية على علاقة الرجل بالمرأة. وقد عبر برار تعبيراً مباشراً عن هذا الميل في موقفه السلبي من العزل المعيب بالانتفاخ من الرمير اللذين يمثلانه بوضوح في الشعر العربي: قيس بن الملوح وجميل بن معمر

ومن عادتي

أدب بلاهة مجنون لبلى

وصاحبه في العبد جميل بشة

وأخذ تارات هند ودعد ولبى

وكل النساء الدواني

عشقر ومتن

ولم يقتلن بصوت الرجل⁽¹⁾

فهو لا يرى في هذا الشعر إلا حركة "محرومين" فيما يعلن استحباره المطلق إلى ما يسميه شعر العزل "الوافي"⁽²⁾ الذي يمثله بشكل واضح شاعر الإباحية عمر بن أبي ربيعة⁽³⁾

هذه الواقعية التي لا تعي شيئا إلا العوض في أوجال الجنس وإباحية ورشاعة الفاحشة يعتبرها برار مطلقاً وحيداً نحو كل ثورة أو تقدم، إذ الثورة عنده تنطق من الجسد ويدون تحرير الجسد لا يمكن تحرير الإنسان. يقول "أنا يانس من كل ثورة نجعل الجنس على هامش دعوتها، ويانس من كل نظام تقدمي يترك

(1) غصون عامر في مفتح النساء ص 23.

(2) إخلاءات، ص 113.

(3) الأعمال الكاملة، برار قباني، 395/7.

جسد الإنسان العربي في بئر الكبت ومضاجعة علاقات مجلات الجسد، إن الأرض العربية حلى بألوف المشاكل والعادات التاريخية. لكن مشكلة الجسد هي رأس الأفعى، وما لم يقطع هذا الرأس، فسيبقى جسد العربي وفكره وسلوكه وعلاقاته بالحياة والأشياء حدا متقيحا ومتورما وواقعا تحت مورفين الرغبات والأحلام⁽¹⁾.

هكذا إذن يدعو الشاعر إلى تحرير الجسد العربي من كل "قيود" العزل العذري التي كبته لقرون وثلث فيه، برعمه، حركة الحلق والانبساط. وبهذا تكون دعوته إلى الإباحية دعوة إلى ثورة جسية "مقدمة" بصير فيها جسد المرأة سجادة للصلاة، ويصبح فيها الشاعر كاهنا يتعبد بهذا الشعر. يقول في نص يسم عن إيمانه العميق والراسخ بشعر الجسد "إنني أنظر دائما إلى شعري الجنسي بعيني كاهن، وأهترش شعر حبيبي كما يهترش المؤمن سجادة صلاة، إنني في هذا المعنى لا أشعر بأي مركب من مركبات النقص، بل، على العكس، أشعر كلما سافرت في جسد حبيبي أنني أشف وأنظهر وأدخل مملكة الحبر والحق والضوء"⁽²⁾.

هذا الميل الواضح والمسلني نحو الإباحية في شعر العزل، كان لا بد أن يجد تجسيده في إنجار الشعر، وهو ما لاحظته مجموعة من الباحثين المهتمين بشعر نزار، منهم ماهر حسن مهمي الذي رأى أن الجسد هو إحدى أبرز السمات التي يشترك فيها الشاعر مع عمر ابن أبي ربيعة⁽³⁾ ومنهم الراحلة بروين حبيب التي رأت أن معجم الجسد يحتل مساحة واسعة من شعره⁽⁴⁾ ومنهم أيضا شاكر النابلسي الذي قام بإحصاء في متن شعري يبلغ أربع عشرة مجموعة شعرية لنزار، فكانت النتيجة أن هذا المتن يحتوي على أكثر من خمسمائة إشارة إلى مظاهر الجمال الجسدي للمرأة⁽⁵⁾، ليخلص إلى أن نزارا ليس بشاعر المرأة، بل هو شاعر جسد

(1) نفسه، 512/7 وأمثله الشعر لسير العكش، ص 199.

(2) أسئلة الشعر، منير العكش، ص 196.

(3) نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة، ماهر حسن مهمي، ص 188.

(4) نقابات التعبير في شعر نزار قباني، ص 99.

(5) الضوء واللمعة، ص 400.

المرأة⁽¹⁾

وعده النتيجة نفسها خلص إليها ناوحت آخر هو صلاح فضل الذي نظر بكثير من التمجيد إلى تجربة برار العرلية معارفاً بينه وبين عمر بن أبي ربيعة، وميماً دور كل منهما في "إحياء الجسد". يقول في ذلك: "إن الحسية التي اتعسها برار قباني وحققها، كما سرى، في شعره، كانت بقطة أخرى موازية لبقطة الوجدان الرومانسي ومتممة لها، كانت بعنا للاعتراف الواقعي بالجسد الإنساني ودعوة للمحد من محاولات تعييبه، تتضمن احترام مطالبه والاعتراف بمشروعيتها كانت، من هذا المنظور، استنفاها يلتحم بتجربة امرئ القيس ذاته ويعجز غرلباته المكشوفة، بقدر ما هي تنمية عصرية لمذهب عمر بن أبي ربيعة وسلالة الحسين من الشعراء العرب⁽²⁾".

ويبين شاكر النابلسي مكانة معجم الجسد في شعر برار، فيؤكد أنه احتل عنده الصدارة مد دواوينه الأولى، وخاصة ديوانه الأول "قالت لي السمراء" الذي يحوي نسبة تتجاوز ثمانين بالمائة "من الكلمات والألفاظ الجسدية المجانية كالنهد والشفة والساق وملاس المرأة المثيرة"⁽³⁾ وإذا نحن نظرنا إلى عناوين قصائد الشاعر نجد كثيراً منها يحمل إحالات جسدية مثل: فم - راحة النهد - بهدك - شمعة ونهد - إلى ساق - حلمة - الشفة - إلى مضطجعة - القبلية الأولى - همجية الشفتين - نار مصدرة الهدبين - المايوه الأزرق - ثوب النوم الوردي - خمر - أحمر الشفاه - مشربة الشفتين .

وفي إحدى قصائد "قالت لي السمراء" يحشد الشاعر في بيتين أوصافاً لأربعة أعضاء مثيرة من جسد المرأة هي: النهد والمصدر والعم، إذ يقول:

أحدث تمرير في خمس عشرة ونهلك في حبر وحصرك معتل
وصدرك معلو باله هدية ونعرك دفاق اليابيع مبتل⁽⁴⁾

(1) نفسه، ص 415.

(2) أساليب الشعرية المعاصرة، ص 39.

(3) القنوه واللغة، ص 396 - 397.

(4) أنعيك، الأعمال الكاملة، برار قباني، 61/1.

وفي موضع آخر يعرق في أسلوب الإثارة، بالدخول إلى التفاصيل الحميمة من هذا الجسد فلا يكتفي بالتصوير الجسي للبهدين بل يتجاورهما إلى السرة والإبط فيقول في قصيدته "قراءة في بهدين إهريقين":

أعطيني الفرصة

كي أنهيأ قبل نزول البحر

فكثيف مدح البحر العالق بين السرة والبهدين

وكثيف سمك القرش القادم، لا أدري من أين

أعطيني الفرصة كي أتنفس

إن حشيش البحر عراقي تحت الإبطين⁽¹⁾

ويعرف هذا الحقل ساعة وتشعبا كبيرين في ديوان الشاعر على أنه يمكن تقسيمه إلى ثلاثة مجالات سكتي بدراسة مباح لمعردات من كل مجال منها، أولها يحصر جسد المرأة مثل الجسد والهد والعم والحصر والمحد والسرة والإبط وثانيها يضم معردات تشير إلى ملابس المرأة المثيرة وأدوات ريشها مثل الملابس الداخلية والمعطر وأحمر الشفاة، وثالثها يضم معردات تدل على طبيعة العلاقة التي تربط المرأة بالرجل مثل الجنس والرغبة والشهوة.

1.2 الجسد وأعضاؤه (الهد - العم - الحصر -)

يربط برار دعوته لتحرير الجسد بنظرته الانتقادية إلى الوضع المهيمن للمرأة العربية، فتنشأ عنده من هذا الربط معادلة مفادها أن سبب اعتماد المرأة العربية هو جننها عن تحرير جسدها وإيقاؤه تحت سلطة الرجل والزوج، وسلطة الشريعة وسلطة التاريخ، وبدلك يكون أصل المشكل عنده "جسدياً"، بحيث نفى المرأة منشئة بالقانون، فيما يعنى الرجل تحرير جسده منه:

جسد الرجل

يحمل جوار سحر ديبلوماسيا

وجسد المرأة يحمل تذكرة مرور

(1) قراءة في بهدين إهريقين، الأعمال الكاملة، برار قباني، 200/2.

صالحة لسفرة واحدة فقط⁽¹⁾

وهكذا يؤمن برار بأن تعبير وضع المرأة العرية يبدأ من جسدها، وحريتها تبدأ من تحرير جسدها من كل السلطات. يقول في قصيدته حب 1994

أيتها المخلوطة على سلطة التاريخ

وشريعة أهل الكهف

أيتها المتململة من جسدك المقلب

وأوثقك المؤجلة

لا تندمي على الطيران معي في سماء الحرية

فليس هناك عصفور في العالم

ندم يوما على احترام الحرية⁽²⁾

فتحرير الجسد الأنثوي هنا مرتبط بالخروج على سلطة التاريخ والشرعية بمفهوميهما الواسعين اللذين يصحان الشريعة والتاريخ الإسلاميين بحسب التقاليد التي ساهمت في استبعاد المرأة، كما يتحلى في عبارة "شريعة أهل الكهف" التي تتضمن أمها توطيها سينا للرموز الإيمانية التي تضمنتها قصة أهل الكهف كما ورد ذكرها في القرآن الكريم، وانتقاصا من قوانين الشريعة الإسلامية بإعطائها طابع السلطة الجائرة التي ساهمت في "تغليب" جسد المرأة.

هذه الثورة الأنثوية على الشريعة والتاريخ هي في حقيقتها ثورة على الجسد في صورته المخاصمة المستلزمة لهذا تصبح فاطمة، رمز التحرر في شعر برار، سلطانة حقيقية بعد تحقيقها لهذه الثورة وتحطيمها لقبود الخضوع والاستسلام. يقول الشاعر في إحدى فاطمياته:

نقود فاطمة انقلابا تاريخيا على جسدها

ونستلم السلطة

نضع وزراءها في السجن

(1) [ضممت، ص 65.

(2) محمود عامر في مديح النساء، ص 144

ومستشاريها في السجن
وقيس بن الملوح وجميل بثينة
وجميع الشعراء العلويين في السجن
وجميع الذين ألفوا في فن الحب
ولم يلامسوا إصبع امرأة⁽¹⁾

وبهذا يكتسي تحرير الجسد بعدا جسيا تعلو فيه قاطمة رفضها لكل صور
العفاف في التاريخ العربي. ويصبح الجسد بهذا المعنى مرادفا للشهوة ومثرا لها.
والشاعر الذي لا يرى فيه غير هذا الجسد لا يملك إلا الاستسلام لداء شهوته
الجامع، من أجل إخضاع الجسد الأنثوي لفتحها:

لن يقف شيء أمام نزيف كلماتي
وصراخ شهواتي
سأهبط على رمال جسدك بمظلاتي الملونة
وأجرد حرسك من سلاحة
وأستولي على كتوز روما
وأفتح أبواب القسطنطينية⁽²⁾

وأمام هذه الوظيفة الجسدية الحالصة التي يضعها الشاعر على الجسد
الأنثوي، تكون أغلب الصفات التي يحملها عليه ذات إحالات جسية تشي بعمره
واستعداده الدائم لتلبية دماء الشهوة. يقول في قصيدة "ليلة في مساجم الذهب"
مستدحا هذا النموذج:

جسمك مطرز بالشامات
كليل البادية
ومزخرف بالأرهار
كالحط الكوفي

(1) في وصف قصة سيامية، الأعمال الكاملة، برار فيني، 237/4

(2) تنويعات نثرية على مقام العشق، ص 200.

وطارج كمروق النعاج
ولامع تحت الشمس كقمة البحر
ومستمر للقتال
كديك لا يام⁽¹⁾

فتطير هذا الجسد بالشامات وطراجه ولمعانه تحت أشعة الشمس كنها
صعات موجة بحرية المثير. إنه جسد، كما يقول الشاعر، مستنير للضال.
والجسد الأنثوي عندما يبلغ هذا الحد يكون قد بلغ قمة تحرره في التعبير
عن ذاته وعن رغبته وحاجته إلى الآخر. وبهذا تكون أبهى حالة يمكن أن يوجد
عليها هي حالة التدمير واجتياح كل الحدود... فعلى الأنثى أن تحول جسدها إلى
جسد "يقطع مثل السيف ويضرب مثل الركان"، كما يقول الشاعر في إحدى
قصائده العذائية بإشارات الجنس والشهوة⁽²⁾. وبهذا يقف برار إلى جانب النظرة
الأدوية الممجدة لصعات الحرية والاجتياح واحتراف الحدود المنجلى في
الجسد. يقول أدونيس:

كيف أقروك أينها المدينة المرأة؟
بعدوية تقطعين جسدي حرقا حرقا
وليس لي أن أقدم
غير القليل من الفرح
غير الكثير من الحزن.

لكن امسح أطفالك غصبي كله وقوتي كلها
حيث أعلم حياتي أن تكون طريقا واحدا: الجسد
وأقول للعتي أن تكون كلمة واحدة: الحرية⁽³⁾

تمجيد الجسد هنا هو تمجيد لما يمرر إليه من معاني التحرر والاجتياح، في

(1) ليلة في ملجأ اللهب، الأعمال الكاملة، برار قباني، 396/4

(2) أحبك أحبك، وهذا توقيعي، الأعمال الكاملة، برار قباني، 183/4

(3) قداس بلا قصد، الأعمال الكاملة، أدونيس، 379/2 380

مقابل النفس الروح التي تعيش الكفة واللام
نفسه تكره الحرب،

لكن جسده يعشق الحرب⁽¹⁾

غير أن الشبه بين الشاعرين مقيد بالمعنى العام للحرية التي يضفيها أدونيس
على الجسد، وفاء لمذهبه في التلميح وإصغاء أبعاد رمزية غامضة على اللغة
الشعرية، في الوقت الذي يربطها فيه برار ربطا مباشرا ببعدا الجسدي، إيمانا منه
بتحقيق أكبر قدر من الوصوح لرسائله الشعرية.

ولكني يمارس جسد المرأة حقه في إعلان رعباته والتعبير الحر عن ذاته، وإن
عليه أن يصل إلى الحالة التي تمكنه من فعل ذلك دون قيود ولا حواجز هذه
الحالة هي حالة العري الكامل:

تعري، فمند زمان طويل

على الأرض لم تسقط المعجرات

تعري، تعري

أنا أحرش

وجسمك يعرف كل الملفات⁽²⁾

ويذاع الشاعر من هذا العري دفاعا يصل به إلى حد تقديس الجسد العاري،
والرغبة في تنصيصه إلهي بعد، يقول في "صوت التوحيد"، معارضا تنمية هذا السلوك
بالإباحية "أد لا أهم ماذا تعني كلمة (إباحية) إذا كانت منديات روم وديس
وعلورسا تعتبر تماثيل البرور لفيوس العارية جزءا من الأماكن المقدسة"⁽³⁾

وهكذا يصل برار إلى أقصى درجات الإباحية والعش في توظيفه لمعردة
الجسد من خلال إخضاعها لساقيات لا تدعو إلا إلى العري والتحرر المطلق
والثورة على قيم العفاف وممازسة الفاحشة وهو الأمر الذي يتأكد من خلال إغراق

(1) نفسه، 381/2

(2) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، تزار فاني، 768/1

(3) إضاءات، ص 113

الشاعر في وصف تفاصيل هذا الجسد.

ويعد النهج أكثر أعضاء المرأة إثارة للاهتمام على الإطلاق عند زار، كما يبين الجدول الذي صعدنا به تصنيف معجمه العربي فهو يمثل نسبة 30% من مجموع مقدرات هذا المعجم التي شملها الإحصاء، وهي: النهج والشمة والجسد والشعر والعيون. ولعل هذا يعد دليلاً واضحاً يضاف إلى كل ما وصفنا إليه حول معجمه العربي، على انتقاء الشاعر لأكثر مكانس جسد المرأة إثارة، بهدف تحقيق أوسع انتشار لشعره في أوساط المراهقين وطلاب المدارس الثانوية.

وقد بدأ زار في الاهتمام بهد المرأة منذ مراحله الشعرية المبكرة. وفي هذا يقول شاكرو البيلسي: "في السنوات الأولى الممتدة من عام 1944 إلى عام 1970 شغل زار الشغلا كبيرا بهد المرأة كرمز من رموز الجسد فيها فصرف في هذا الرمز طاقة شعرية وفية كبيرة ربما ضلعت هنرا فكان بمثابة من يملك طاقة شعبة بادرة ويهدرها في غير مكانها المناسب" "غير أن المراحل التي تلت هذه الفترة لم تشهد انحصاراً في استعمال هذه المردة، وإن كان الشاعر قد حاول في بعض الأحيان صعبها بمواضيع السياسة أو ربطها بقضايا التحرر الاجتماعي للمرأة بعامة.

وقد دخل النهج عند زار في السياق العام لتحرير جسد المرأة العربية. لهذا جاء في معرض نظرنه النقدية لما يعانيه هذا الجسد من "حرمان" و"خضوع" لقوعد الحب العربي:

أيتها الخارجة من خرائط العطش والعبار

تحلصي من عاداتك البرية

فالعواطف البرية تعبر عن نفسها

بإيقاع واحد ووثيرة واحدة

أما الحب في البحر فمختلف مختلف مختلف

فهو غير خاضع لجاذبية الأرض

وغير ملتزم بالمعصوم الزراعية

وغير ملتزم بقواعد الحب العربي

حيث أجساد الرجال تتمجر من التخمرة

وبهود النساء تتشابب من الطالة⁽¹⁾

فهذه دعوة إلى العشاء على "بطالة" بهد المرأة العربية والسماح له
"بالاشتعال"، ودعوة لهذا الهد إلى محاربة القانون والحروب عن النص والتحلق
بأحلاق الشياطين في تمرداها على هذا النص. يقول في "صورة خصوصية جدا من
أرشيف السيدة م":

مايا لها بهدان شيطانان هُمهما محالمة الرصايا

مايا محزنة وطيبة

وماكرة وطاهرة

وتحلو حين ترتكب الخطايا⁽²⁾

فهذان البهتان اللذان يمثلان نموذجاً لتحرر العسد الأنثوي لا يكتسبان هذه
الصفة "المودجية" إلا بممارستها لعمل التحريب "الجميل" لكل ما يمثل سلطة
تحاول سحقهما وحرمانهما من الحرية. وبذلك يكون المودج الذي يشر به مرار
في هذا الإطار هو نموذج الهد المتمرد الرافض الناجث أبداً عن الثورة على ذاته
السائلة المسالمة

سلام على ماهد

لا يريد سلاما

وهل ثم نهد ذكّي

يريد السلام⁽³⁾

وتتمرد الهد ومحتة المستمر عن التحرر من كل أشكال السلطة ليست له

(1) في الحب البحري، الأعمال الكاملة، برار قباني، 621/2 - 622.

(2) صورة خصوصية جدا من أرشيف السيدة م، الأعمال الكاملة، برار قباني، 845/2.

(3) نغمون عينا في مطبخ النساء، ص 92.

سوى وطبعة واحدة هي تحقيق شهوة الحب. لهذا يكرس الشاعر جزءا كبيرا من شعره لممارسة الإغراء بهذه العاية، وذلك مختلف أساليب الإثارة كما هي قصيدة "نهداك":

مفروزة النهدين حلي كبريائك وانعمي
بأصابعي، بزوايحي، برحوتي، بتهجمي
فدا شبابك ينظمي مثل الشعاع المصرم
وغدا سيدوي النهدي والشمعان منك، فأقدمي
وتعكري بمصير نهدك بعد موت الموسم

.....

لا تفرحي، فاللثم للشعراء غير محرم
فكّي أسيري صبرك الطعنين، لا، لا نظلمي
نهداك ما خلقتك للثم الثوب لكن للثم
مجنونة من تعجب النهدين لو هي تحمي
مجنونة من مر عهد شبابها لم تلتئم⁽¹⁾

فهذان المقطعان اللذان يبرع فيهما الشاعر في دور تزيين الفاحشة باللجوء إلى أساليب الفتيان في إغراء الفتيات (حلي كبريائك - انعمي بأصابعي - غدا شبابك ينظمي - غدا سيدوي النهدي - تعكري بمصير نهدك - لا تفرحي - فكّي أسيري صبرك - نهداك ما خلقتك للثم الثوب لكن للثم) ينتهي فيهما إلى نتيجة تصيب في الصميم كل قيم المعاف والتستر والاحتشام، ويصنعها، تبعاً لشريعته، في حانة الجنون (مجنونة من تعجب النهدين .. مجنونة من مر عهد شبابها لم تلتئم)، داعياً إلى ممارسة العري والسمور وإباحة نهدي المرأة أمام طلاب الهوى.

والشاعر الذي طالما عارض استسلام المرأة للشرائع ولسلطة الرجل/الزوج، يدعوها هنا إلى الاستسلام لسلطته الجنسية ولرحب شهوته التي لا تعرف حدود العقل في ممارسة الهوى:

(1) نهداك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 71/1.

إذا ما تصرعت مثل غلام شقي
وعطشت حلقة بهلك بالخمر
لا تضربي⁽¹⁾

وهكذا يبدي الشاعر، في إحدى فاطماته، إعجابه الشديد بهذا النموذج في تحرر المرأة العربية التي لا تردد في كسر القيود وطرد الحراس، لتمارس حريتها الجنسية في أقصى تجلياتها
تعجبني مبالعات فاطمة
عندما تطرد جميع حراسها
وتعسي حارسا على يديها
بمرتب قلوه عشرة آلاف قبلة
في الليلة الواحدة⁽²⁾.

وفي قصيدة "فاطمة في الريف البريطاني" يصعنا أمام صورة طامحة بالعري لهذه المرأة وهي تعس يديها الحاسين، يسا هو يستلقي في العرفة سعيدا بتأمنها⁽³⁾ ومن أجل أن يعطي الشاعر هذا المعنى بعد الوظيفة الجنسية المباشرة يربطه بالسرير، حيث المرأة في حالة اضطجاع وهو يرصد التفاصيل الصغيرة لنهدا المتوثب المشتاق بشهوة يقول في قصيدة "تصوير":

اضطجعي دقيقة واحدة

كي أكمل التصوير

اضطجعي مثل كتاب الشعر في السرير

أريد أن أصور العابات في ألوانها

أريد أن أصور الشامات في اطحاتها

أريد أن أقاچج الحلمة في مكانها

(1) من يوميات رجل مجنون، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 138/4

(2) في وصف قطة سيامية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 242/4

(3) فاطمة في الريف البريطاني، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 163/4

والباهد الأحمق يا سيلتي
قبيل أن يطير⁽¹⁾.

فهذا المقطع يضعنا أمام صورة عارية ومكتوفة لهد المرأة، وهي متعبة على السرير، والشاعر يقوم بتصوير مفاصله الذقنة ولحظات التوثب الجنسي فيه (ملون - الشامات - الحلمة - الباهد الأحمق). غير أن الشاعر لا يكتب دائما بالتصوير أمام هذا الموقف الذي يستلقي فيه الهد أمامه عاريا على السرير، بل يبادر إلى اغتنام لحظات الدعة، حتى لا يفصح العرصة المتاحة، فهي قصيدة الشجرة يقول داعيا فتاته إلى إطلاق سراح يدها فوق السرير

علي يهتك فوق سريري
بحفر قلعة

كوني بشرا يا سيدتي
كوني الأرض وكوني الثمرة
كي لا يروى يوما عي
أني كنت أضاجع شجرة⁽²⁾

هكذا إذن يدافع برار دفاعا متعبا عن إدراج الهد في سياق الممارسة الجنسية الحرة التي تنمرد على كل القبود والقوانين ولا تخضع إلا لسلطان الشهوة. ويبلغ بهذا الأمر عذاه في الدفاع عما يراه حقا للمرأة في إشبع هذه الشهوة بشئ الس، لإخراج يدها من حالة الطاعة والركود، بتصويره الإيجابي لمحنة الشدود بين امرأتين محرومتين من جسد الرجل، حيث يقول على لسان أحدهما مخاطبة صبيحتها:

يا اختي لا، لا تضطربي	إني لك صدر وجناح
أتراسي ثبوت امرأة	كفي تمضغ بهدي الأشباح
أشدود أحتاء إذا ما	لثم السحاح الصباح

(1) تصوير، الأعمال الكاملة برار فياني، 125/4.

(2) الشجرة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 82/2.

ممن امرأتان لا قسم ولتا أنواء ورياح⁽¹⁾
 والقصيدة التي أحد مها هذا المقطع بقدر ما تتضمن تصويراً مكشوحاً
 وفاحشاً لهذا الشذوذ بكل تفاصيله الدقيقة، تعد احتجاجاً عيفاً على ما يراه الشاعر
 حرماناً لنهد المرأة العربية ودعوة إلى رفع الحصار عنه واستباحته لشهوة الرجل.
 وقد حاول نزار توظيف هذه المفردة في سياقات تخرجها من جو الإثارة
 الجنسية المعالمة وتدخلها في سياق المطالبة بالحرية الاجتماعية للمرأة العربية
 وتخليصها من سلطة الرجل وخضوعها لأهوائه، كما نجد في قصيدة صانع الساء
 التي يقول فيها:

من نصف قرن وأنا

أطرز الشعر على قميص شهرزاد

والفرش السجاد في موكبها

وأزرع الأشجار

وأحمل النشاي إلى سريرها

وأحمل الأرهاز

من نصف قرن وأنا

أعرض النهد على تاريخه

وأهدم الأسوار

من نصف قرن وأنا أفتحها

أن تكسر اليب الذي يأم في جوارها

ولا تعود مرة أخرى إلى فراش شهرزاد⁽²⁾

فتوظيف رمزي شهرزاد وشهريار تضمني على تحرير نهد في هذا المقطع
 أبعاد التحرر من الاستغلال الجنسي الذي يمارسه الرجل على المرأة العربية، وإن
 كان من غير الممكن نفي الوجه الآخر لدلالة هذه العبارة، والمتجلي في تحرير

(1) القصيدة الشريفة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 353/1.

(2) شخصون هاما في مديح النساء، ص 33.

الهد من كل أشكال السلطة، خاصة وأن دعوى تحرير المرأة عند برار لا تصح الحدود بين تحريرها من ظلم الرجل وتحريرها من الأخلاق والشرعة.

غير أن الملاحظ عموماً في توظيف هذه المفردة أنها لا تكتسي دلالات رمزية وسياسية متحلصة من حمولة الحرية الجنسية إلا عند استعمالها بلفظ "الثدي" كما هي قصيدة "الوصية" التي يصور فيها الشاعر انتماس الحاكم العربي في ملذات الحياة وانشغاله عن مسؤولياته الوطنية والقومية:

أدخل مثل المرق من مائدة الحليلة

أراه لا يزال مثلما تركته

منذ قرون سبعة

مضاجعا جارية رومية

أقرأ آيات من القرآن فوق رأسه

مكتوبة بأحرف كوفية

عن الجهاد في سبيل الله والرسول

والشرعة المحيطة

أقول في سريري:

تبارك الجهاد في التحور

والأنثاء

والمعاصم الطرية⁽¹⁾

ولعل هذا راجع إلى المعنى اللغوي الذي تشير إليه كل من كلمتي الهد والثدي يقال "هد الثدي بهوداً" يبرز وارتفع ويقال: هدت المرأة: كُفب ثديها⁽²⁾ أما الثدي فهو "التوء" في صدر الرجل أو المرأة، وهو فيها مجتمع اللين كالضرع لذوات الظلف والحنف⁽³⁾ فالهد ذو إحالات جنسية حالصة يدل على برور صدر

(1) الوصية، الأعمال الكاملة، برار عياني، 253/3 254

(2) المعجم الوسيط، 993/2، ولسان العرب، 429/3 (هد).

(3) نفسه، 99/1، ونفسه، 109/14 (ثدي).

المرأة وإشراقه، أما الثدي المشترك فيه الرجل والمرأة، ويحيل عندها على بعد إنساني مرتبط بحياة الطفل (مجتمع الدين). ومع ذلك فقد استطاع بعض الشعراء المعاصرين ما لم يتطعمه مرار من توظيف مفردة البهت في سياقات سياسية وقومية مجردة عن الإثارة الجنسية، منهم صلاح عبد الصبور في قصيدة "أبو تمام"⁽¹⁾ ومنهم أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته المطولة "أوراس"، حيث يتحدث على لسان أصحابه، وهم يحكون له قصة (فاطمة)، أول شهيدة من شهداء جيش التحرير بالمغرب، وكان قد اعتقها الفرنسيون ورجوا بها في سجن صحراوي أصيب فيه نديها بجرح أدى إلى بتره، ثم مرت إلى الجبال حيث استشهدت⁽²⁾

سجنوها في سجن عالي البرج

في الوادي حيث يحط الثلج على الثلج

وينام السم

لذتها الأسمى في نهدي

في كأس فظي مقفل

وعصرت "سلاف الملجا"⁽³⁾ في

نكن الثدي انصب فتاتا في جمرات الوهج

بقيت في الصدر هروقي مأكولا⁽⁴⁾.

وهكذا، فأمام قلة السياقات التي خرجت فيها مفردة البهت عن الدلالات الجنسية، واقتصار هذا الخروج على لفظة الثدي الباهرة الورود في الديوان، فإنها جاءت مرتبطة في أغلب استعمالاتها بالدعوة إلى التحرر الجنسي وإشاعة المباحشة، متوجهة في ذلك توفير أقصى درجات الإثارة، لجذب اهتمام الجماهير التي يقصدها الشاعر تسويق شعره.

(1) ديوان صلاح عبد الصبور، 142/1 - 143.

(2) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 431.

(3) سلاف الملجا نبات يذوق وتدوى به الجراح أنظر ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 431.

(4) أوراس، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 418.

ويأتي اهتمام برار بشفتي المرأة في المرتبة الثالثة بعد اهتمامه بهديها وعيبيها ويظهر هذا الاهتمام خاصه في دواوينه الأولى⁽¹⁾. حيث نجد مجموعة من القصائد التي تحمل عناوين تحيل عليهما مثل: هم - الشعة - القبله الأولى - همجية الشفتين - العم المطيب - أحمر الشعاء - وقد ارتبط توظيف هذه المعردة بإصغاء صفات حسية عليها تحيل على اللذة والإثارة الجنسية، كما في قوله:

شعة كآبار البيد مليئة كم مرة أميتها وحبيث
«العلقة العليا دعاء سافر والدعاء في السفلى فأين أموت»⁽²⁾

كما أن ذكرها جاء مقترنا بالرغبة وبار الشهوة:

- وفي نعرها الكزري السليء تزعزع رغبة⁽³⁾

- شعتاك تشتعلان مثل قصيدة والاهدان بحالة استنار⁽⁴⁾.

وبهذا فهي لا تحرج عنه من ممارسة الجنس الذي تجسد فيه هذه الشهوة من خلال التقييل:

كم قبله ررعتها مسمومة نموسقة
على فم كاسمها حلاقة مسا حلقسة⁽⁵⁾

وهو ما يعده من النظرة المعيبة التي يجدها عند شعراء العزل العنبري في تناولهم لهذه المعردة، ويضعه في صف دعاة العجش والإباحية، كما نجد في هذين الشاهدين المتباينين:

أ - قال جميل:

لا والذي تسمجد الجباه له مألوسي دوى ثوبها خبز
ولا نفيها ولا هممتُ به ما كان إلا الحديث والنظر⁽⁶⁾

(1) الصور واللمح، ص 416

(2) مشبوهة الشخص، الأعمال الكاملة، برار جاني، 307/1

(3) دلية، الأعمال الكاملة، برار جاني، 159/1

(4) القرار، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 102/4

(5) الشعة، الأعمال الكاملة، برار جاني، 142/1

(6) ديوان جميل بثينة ص 87

الموشح، ص 262

ب - لما حج عبد الملك بن مروان لقيه عمر بن أبي ربيعة بالمدينة، فقال له عبد الملك لا حياك الله يا هاسق قال: نثت نحية ابن العم لابن عمه على طول الشحط فقال له: يا هاسق، ذاك لأنك أطول قريش صيرة، وأبطأها توبة، ألمست الفائل:

ولو لا أن تعقسي قريش معال الناصح الأدي الشقيق
لقلبت إدا التقيت: قلبي ولو كمتا على ظهر الطريق
اغرب⁽¹⁾

ويج معجم برار العلوي بأوصاف المرأة الجسدية، فهو لم يترك مكانا من مكاس الإثارة الجسية إلا وقف عنده وأدخله في سياق الممارسة واعتام اللذة. وهذه نماذج أخرى نكتفي بالإشارة إليها تفاديا للتكرار، إذ كلها تدحل في السياق المعاش الذي طبع أعضاء جسد المرأة في شعره:

الباق

ويقال من سافيك أنهما في المري مورعتان للصل
ويقال: أشربة الحرير هما أنبويان من طل
ويقال: شلالان من ذهب في جورب كالصبح مبتل
هرب البرداء وراء ركبتيها سممت في ماء وفي ظل
وركبت فوق الباسمين، فمن حقل ريحسي إلى حقل⁽²⁾

الخصر

أعطي العرصة

كي ألتقط السمك السابح تحت مياه الحصر⁽³⁾

المحل:

بعد خمسين عاما

لا رلت أحمل في ورشة الحب

(1) مصه، ص 262.

(2) إلى مضطجعة، الأعمال الكاملة، برار قباني، 1/43.

(3) فراهه في يهدين إغريقين، الأعمال الكاملة، برار قباني، 2/198.

بحماس عظيم

ولا رلت أصحك من جميع الذين تخرجوا
من جامعات الحب في بلادنا
وهم لم يشاهدوا قط امرأة
إلا على شاشة التلفزيون⁽¹⁾.

الظهر:

كيف يمكنني

أن أتعامل معك كدرويش
لا يعرف هذه الشائعات على ظهرك
ولا يجيد حرف موزارت
على عمودك المقري⁽²⁾.

2.2. ثياب المرأة وأدوات زيتها:

ينصب اهتمام برار بملايس المرأة وأدوات زيتها في إطار نظريته الحية إلى المرأة واهتمامه بجسدها⁽³⁾ ومثلما عرض هذا الجسد أمام الوصف الدقيق لكل تفاصيله وخصص له فصائد بأكملها، فقد اهتم أيضا بوصف الملابس وإظهار مكان إثارتها على جسد المرأة، كما نجد في قصيدة "إلى رداء أصفر" التي يأخذ منها هذا المقطع:

لو تعاد الحكاية الصغراء	أنت يازارع الطريق حكايا
ثم نهدي محبرة يمسحها	لك ما شئت: معصم وذراع
ف أتهدى وشهقة وارتماء	لك بالخصر وقفة وعلى الرد
أكلست منه حلقة حمقاء	ووراء السوراء ثمة خيط
واسترح يا رداء حيث نشاء	هي أعطتك ما تريد مصفق

(1) تنويمات نزارية على مقام المشق، ص 96

(2) غصون عامي في مديح النساء، ص 134

(3) الغزوة واللغة، ص 444.

لحظة يا معطر الحيط، جاءت بي للطيب شهوة شهوة⁽¹⁾
 فالشاعر يتبع انياب هذا الرداء على مختلف أعضاء جسد المرأة (المعصم -
 الذراع - الهد - الحصر - الردف - الحلمة) مبررا معاني هذه الأعضاء، كما أنه
 يجمع عليه إحساسه العام بثقة هذا الجسد، فيجعله يتوسد الهد متجدا منه محددا
 بيضاء ويتوقف عند الحصر متأملا دفته، ثم يبهز على الردف عاجزا عن مقاومه
 الفتنة، مما يوحي بتطلع الشاعر إلى أحد مكان هذا الرداء في الالتصاق بالجسد، إذ
 أن «شهوة» التي يحركهما هي شهوة واحدة⁽²⁾

أنت عبي، ولو خيطك لومي وعطوري عطورك السوداء⁽³⁾
 غير أن أكثر اهتمام برار كان بملابس المرأة الداخلية والخفية، مثل ثياب
 «سوم ورافعة الهد والمايوه» فهي قبيلة «ثوب النوم الوردي» وصف فتاته وهي في
 غرفه بس على جدها إلا ثياب النوم الشفافة الالعة المثيرة:

إد أنت رفـو عرفتـي	البـشوشة المـسـرحة
تجسروين المراهل الطـ	مسويل مشوي مـعـجـية
ولأحمر الرغاد أشـ	هي من ورود المـأدبة
وانقـدم الصـغيرة الـ	حـافـية المـسـطرة
تـسـمـرئها أصـابـغ	عاجية مـحـفـية ⁽⁴⁾

حيث يتقل الشاعر من وصف الثوب إلى وصف الجسد العائس الذي يبرزه
 هذا الثوب، وفتاته تراه فيه مرهونة معجبة بعفتها وفتنة ثوبها

وهي قبيلة «كم الدانيل» يكتسي ثوب المرأة دلالات أكثر إباحية، بإحاطته
 على إثارة الشهوة وارتباطه الصريح بالجس:

يا كُفها أنا الحريق الذي	أصبح في هيبة جمدول
مساند الصبح مرهوعه	أمام عبي، كيف لا أقبل؟

(1) إلى وفاته أصدره الأعمال الكاملة، برار جاني، 138/1

(2) ص 138/1

(3) ثوب النوم الوردي الأعمال الكاملة، برار جاني، 232/1 233

والربيق الأسود من شوقه يقول: كل، فمرهنا يؤكل
إد يتجاوز الشاعر وصف هذا النكّم إلى ما يحته، مضجعا على ذلك صفة
الإثارة الحسية والشوق إلى اغنام لذة الجسد (كل، فمرهنا يؤكل).
فتزار لم يكن مأخوذاً بالثياب، ولكنه كان مأخوذاً بما تحب الثياب وهتممه
بثياب المرأة هو في حقيقته اهتمام بتمته جسدتها، لهذا نجد لا يأخذ منها إلا ما يبرز
فتنة هذا الجسد وشوقه إلى الشهوة والعري والامتلاء لرغبة الرجل.
وفي قصيدة "رافعة الهد" تجسيد آخر لهذا المعد الذي ينصرف فيه الشاعر
من وصف رافعة الهد إلى وصف الهد:

ترلق فوق ربوتي لذة	باعمسة دارت على ساع
خميرية كلون عاطفتي	واحدة مثل عدي الواهم
نشتق من مررتي ريق	وررنا للموسم القادم
تؤويهما، تحميها من أذى	من الهوى، من الشد الهاجم
وتعزل العزل لكي يدفأ	كفي يهنا في المحبأ الحام
وتطمع الاثنى من قلبها	من لحمها، من خبطها العاهم
نداعب الواحد، إما صحا	وتسدل الشتر على البائم
رافعة الهد أحيطني به	كوسي له أحنى من الحائم ⁽²⁾

فالشاعر هنا مأخوذ بالهديين اللذين هما "ربوتا لذة" تارة و"مرهنا ريق"
تغدقان من أريجها على الرافعة تارة أخرى. وهذه الرافعة تفعل كل ما يوسعها
توفير الراحة والدعة لهما (تؤويهما - تحميها - تعزل العزل لهما - تطمعها من
قلبها - تداعب الواحد، إما صحا) وتسدل الشتر على (النائم). وهو ما يكشف حرصه على
هديين الهديين ويتجلى هذا الحرص في البيت الأخير الذي ينوسل فيه إلى الرافعة
أن تترفق بهما وتحيطهما بحانها غير أن هذا الحرص وهذا الرفق والحواسي
الهديين يصل إلى حد اعتار الرافعة قيذا ظالما مضروبا عليهما وسجما لثروة جدية

(1) كم الدائيل لأعمال الكاملة، نزار قباني، 281، 1

(2) رافعة الهد، لأعمال الكاملة، نزار قباني، 67، 1 - 68

عظيمة، فتأتي نظراته هذه دعوة صريحة إلى المعري وكشف الهدى وتحلصهما من هذا القيد (رافعة النهدي):

قد يجرح الدنيل إحامة محممي من قبلك الظالم
هذا الذي بالمت هي صمه أئمن ما أحرج لدعالم⁽¹⁾

ويهتم برار بأدوات زينة المرأة اهتمامه بلباسها فجاءت عنده مجموعة من القصائد تحمل عناوين تدخل في هذا المجال، مثل القروط الطويل والصبوب الذهبي وأحمر الشعاع ومايكور. وهذا الاهتمام لا يخرج عنه أيها عن اهتمامه بجسد المرأة وما تضعه عليه من إثارة، كما في قصيدة القروط الطويل

يا صيب شلائس من فصة مالا على مقالع المرمز
كم غملا خلف دوابها وحوضا في المسك والعبر
ما تعبنا رقصا على جبدما ولا أنهى الهمس مع المنبر⁽²⁾

فهذان القروطان يمتدان على جلد صقيل أبيض كالرحام ويلامسان دواب تضرع بالمسك والعبر، بل هي ذاتها مسك وعبر، ثم يتحدان الجيد مرقعا لهما وبذلك يتحولان من مجرد أداة للزينة تحتوي في ذاتها على قيمتي الجمال والتناسق إلى مرصدين يرصد الشاعر من خلالهما مواطن الإثارة في جسد المرأة، ويكون طولهما، بذلك، طولا يقصد من ورائه امتداد الرقص إلى الجيد.

ويبلغ هذا الامتداد المتعمد لأدوات الزينة مداه في قصيدة "الصبوب الذهبي"،

حيث يساب هذا الصبوب على جسد المرأة حتى يأخذ مستقره بين النهدين
أنقطة سور بين يهديك ترجف صلبك هذا ريسة أم تصوف؟
على قلبي شمع يمد ساطع ومن دورقي ماس يعمل ويرشف
تدلى كمنقود الذهب وحوله تشور الأمانني والقميص المرصوف
يستوه على كنري بياض ومعة ويكرع من حقي رخام ويسرف
تكمش بالصندر العظيم، فتارة يقر، وطورا يستأمر ويعصف⁽³⁾

(1) رافعة النهدي، الأعمال الكاملة، برار قباني، 68/1.

(2) القروط الطويل، الأعمال الكاملة، برار قباني، 65/1 - 66.

(3) الصبوب الذهبي، الأعمال الكاملة، برار قباني، 226/1.

عطول هذا الصليب أناح للشاعر الوقوف على سفره بين الهديين، ليصل
وصفه الحثيث إليهما. فهما: قالب شمع ودورقا عاس وكرا بياض وبعمة وحققاً رحام،
يرشف هذا الصليب من خيرهما ويكرع حتى يشف ثم يتكلم ويستقر ييهما تارة،
ويثور تارة أخرى إذا استير الهدان، فتوحى كل هذه الأوصاف بجو من الإثارة
الجسية التي يسلط فيها الصليب سلوك الرجل الهم في معاملته لهذين الهديين.
وهذه الصورة التي تتحرك فيها غريزة أدوات الرينة لملامستها جسد المرأة
العنان مجدداً في قصيدة أخرى هي قصيدة "أحمر الشفاء":

كم وشوش الحقيبة السـ	سوداء من جـوأة
وكم روى للمشط والـ	مـسـرأة مـسـارآه
على فم أفنى من اللـ	سـورة فلفـنة
يرضع حرف محمل	تقـيـيله صـلاء
دهانه نار وما	تـحـسـرقت يـسـداء
ليس يحاب الجمر من	طـمـامـه الشـفاء
إن نهضت لـزينة	تـمـنـعت مـماء
وارتف والصب على	يـاقـوتة وتـاء
بمسحها فلولـو	د الهجـع اتـتبـه"

حيث يروي أحمر الشفاء ما يراه من فتنة وجمال في رحلته على شعبي هذه
المرأة، وما يحس به من التهاب نار الشهوة فيهما ومن شوق إلى تقبيل هاتين
الشفتين الملتهتين كجمرة والمكتزتين كحشي لوز والجميلتين كياقوتتين.
فهذه الأداة لم تعمل هنا أداة للرينة بقدر ما اعتبرت وسيلة لوصف شفتي
المرأة وإعطائهما بعداً جسياً يربطهما بالتقبيل والاحتراق نار الشهوة
وللمطر في شعر نزار دلالة جسية أيضاً مشيرة للشهوة، حيث يقول في إحدى
عاطياته الناطقة بثورة الجس واللذة:

يا دات الشفتين المعنلتين كحيتي فاكهة

كم هو استمراري نوع العطر الذي نصحيته⁽¹⁾

وفي قصيدة "كريستيان ديور" يربط عطر المرأة بالجسد، من خلال التمهيل في مكان الإثارة التي يحتلها، إذ يقول على لسان فتاته وهي تحاطبه.

شذاك المعصل هرقة على بدن طالما أدهلك
هنا عند بحري، هنا حلف أذني شكوتك لليل، ما أكسلك
أبعل بالطيب؟ لا كان جيدي إذا لم يكن مرة مشنلك⁽²⁾

فوظيفه العطر هنا هي استشارة عريضة الشاعر، من خلال سكه على الجسد بكل تفاصيله. لذلك نعتبر هذه الفناة عن ختها من عدم استجابة مخاطبها لهذه الإثارة (شكوتك لليل ما أكسلك).

وبهذا تدخل معرقات ثياب المرأة ضمن السياق الحسي الذي هبس هيمة واضحة على معجم برار العربي وهو المعجم الذي يكشف عن أن العلاقة التي يولسها الشاعر بين الرجل والمرأة هي علاقة قائمة على مفهوم الجنس والشهوة. ولهذا احتلت هاتان المعرقتان وما يدور في معانهما مساحة واسعة في شعره.

3.2. الجنس والشهوة:

تسهم مفردة الجنس في كثير من الأحيان مع نظرة الشاعر القائمة على مبدأ اللذة وإباحية العلاقة بين الحس وهي قصيدة "هل تجيش ممي إلى البحر" يستعير من البحر ثورته وتحوله الدائم، ليسجبه على الجنس، راضيا بذلك كل أشكال الثبات في علاقته بأثناء، بما فيها علاقتهما الجنسية ذات الإيقاع الواحد التي تذكره مؤسسة الزواج المفروضة عنه في هذه الرؤية. يقول:

لقد دموتني العلاقة ذات المعد الواحد

والحوار ذو الصوت الواحد

والجنس ذو الإيقاع الواحد

فلماذا لا تعلمين جللك

(1) فاطمة في ساحة الكونكور، الأعمال الكاملة، برار قناني، 205/4

(2) كريستيان ديور، الأعمال الكاملة، برار قناني، 269/1

وتلبس جلد البحر؟

لمادا لا تحلمين طقسك المعتدل

وتلبس جنوبي

لمادا لا تحلمين ثوب العار وتلبس أمطاري؟

لقد تكس على شملها شوك كثير وضجر كثير

فلمادا لا ثور على هذه العلاقة الأكاديمية

التي أعطتك شكل النساء المتزوجات

وأعطتني شكل القصيدة العمودية⁽¹⁾.

عاجس في حقيقته، عند نزاع، ثورة وتحول وجنون. أما ما يربطه بأنشاء
مخلاف كل هذا، علاقة رسمية "أكاديمية" لا تثير غير الضجر لاقترابها من علاقة
الروح لهذا يعتري الشاعر إحساس بالموت، ولا يرى مخرجاً من هذه الحال إلا
بطع هذه العلاقة بطابع الثورة والتحول المستمدين من طبيعة البحر وأحلاقة (فلمادا
لا تحلمين جلدك وتلبس جلد البحر؟). ويبدل كل ما يوسعه لباء تصور ثوري
لمجس، متحرر من مؤسسة الرواج التي تعطيه طابعاً رسمياً مشيراً عنده للضجر،
ليعتبر إعلان الروح، في بعض السياقات، أشبه بإعلان الوفاة.

ذهبت إلى المحطات التي كنت أمتلك فيها

وإلى المحطات التي كنت أودعك بها

سألت عنك في هربة الدرجة الأولى

المخصصة للنوم

فوجدت على باب مقصورتك

عشرات من سلال الأرزهار

ولافتة مطبوعة بكل اللغات:

"الرجاء عدم الإزعاج"

وفهمت أنك مسافرة بصحية رجل آخر

(1) حل تجيب معي إلى البحر، الأعمال الكاملة، نزاع دباني، 874/2 - 875.

فشرعية الجنس هنا وظفت في سياق سلبي، قرينة للموت، ليكون "الجنس الشرعي" بذلك "موتاً شرعياً"، وحروجاً عن طابع الجنون الذي كان يطمع علاقة الشاعر بأشائه.

غير أن نزارا الذي كرس جرءاً كبيراً من شعره لتأسيس مذهب العري وتمجيد الجنس وتحريره من قيود الزواج، حاول أن يخرج بهذه المفردة من سياق التمجيد إلى سياق القدح بإدخاله في مجال الشعر السياسي، كما هي قصيدة "الديك" في حارتنا

ديك يلبس في العيد القومي

لباس الجنرالات

بأكل جنساً

يشرب جنساً

يركب سفناً من أجساد

يهزم جيشاً من حلماث⁽²⁾

فالجنس قد أصبح عند هذا الديك (السلطان) حقاً يومياً يحل محل همومه الوطنية والقومية. فهو، لذلك، أشبه بالمخدر الذي لا يستطيع منه خلاصاً. غير أن هذه النظرة السلبية للجنس تعتقد إلى الأصالة عند الشاعر، لافتقادها إلى الصدق، من جهة، إذ ما لبث الشاعر أن عاد إلى تمجيدِه وإلى تكريس مذهب اللذة الجسدية في دواوينه التي تلت هذه القصيدة: "حمون عاماً في مديح النساء" و"إضاءات" و"تنويعات نزارية على مقام العشق"، ولانحسارها في مساحة ضيقة من الديوان، من جهة ثانية.

(1) تأخذ في حفاثك الموت وتسافرين، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 688/2 - 689.

(2) الديك، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 532/6.

ويتصب هذا المعجيد الذي لاقه تحرير الجنس عند نزار في إطار دعوته إلى تكريس مبدأ الشهوة وإعطائه أهمية مركزية في العلاقة بين الجنسين وهو يربط هذه الشهوة بالطبيعة البشرية للرجل والمرأة معاً، لهذا نجد لا يتصور علاقة بينهما غير قائمة عليها

لي شهوتي مثلاً للناس شهوتهم ولست ربا خرافيا ولا مطلا⁽¹⁾
وشهوة الجنس عند الشاعر سلطان لا يقاوم ولا يقف في وجهه شيء، فهو،
بمعله، يحترق جسد المرأة إحراق العاصفة المرمجة:

لن يقف شيء أمام تزيغ كلماتي
وصراخ شهوتي

سأبسط على رمال جسدك بمطلاتي الملوثة⁽²⁾
وفي قصيدة "إلى امرأة لا تقرأ ولا تكتب" يربط أمية المرأة بانطفاء شهوتها،
ويعدل كل ما يوسعه لإيقاد هذه الشهوة فيها حتى تصبح امرأة، إذ بدونها تنتهي عنها
صفة الأنوثة.

أضحك بالكلمات الجميلة

حتى تصيري امرأة

وأحرق نفسي حيناً

لعلني أحرك شهوتك المظماة⁽³⁾

هكذا إذن تكون الشهوة عند نزار هي جوهر العلاقة التي تربط بين الجنسين
وعندما تعيب عن أحد الطرفين يعدم التواصل بينهما، لأن أساس هذا التواصل
عنده هو الجسد والجسد لا وقلعة له هنا إلا الشهوة. وبهذا يعبر عن نزعة حسية
تقدس الجسد وتضع الشهوة في مركز اهتمامها

وعد حاول نزار توظيف هذه الممردة في سياق الدعوة إلى تحرير المرأة

(1) كتاب الحب، الأعمال الكاملة، نزار مباتي، 751/1

(2) تنويعات نزارية على مقام المشق، ص 200.

(3) تحسون علما في مديح النساء ص 61.

المرسة ومساواتها بالرجل، كما في قصيدة "ثورات على الورق" التي يقول فيها

يشتهي الرجل المرأة

فيصح لها بالبو

وتشتهي المرأة الرجل

فتأكل قطر المخلدة⁽¹⁾

غير أن البعد الذي يعطيه لهذه الحرية بُعد جنسي محض لا يخرج عن إطار
دعوته المتكررة إلى تحقيق المساواة في تحرير جسد الإنسان العربي، كما يبدو
جلي في المودج السابق

وبذلك تبقى مفردة الشهوة عده معبرة عن سياق فاحش قائم على الدعوة إلى
تقديس الجسد وتحرير ممارسة الجنس

أما معجم العزل في عمومته، فقد جاء حاصصا في أعليه لسياقات فاحشة تهتم
بالجسد وتدعو إلى العري وتسمى إلى تكريس مبدأ الشهوة في بناء العلاقة بين
الجنسين، مع استثناءات قليلة اتحد فيها هذا المعجم أبعادا رمزية كان بإمكانها، لو
أعطاه الشاعر اهتماما أكبر، أن تعي تجربته الشعرية إعاءة كبيرة وقد سيطرت هذه
المنظرة الحسية التي تتعد الجسد مطلقا وعاية لها حتى على السياقات التي وظف
فيها معجم العزل لإعطاء المرأة أبعاد القضية الاجتماعية، حيث أحدثت دعوته إلى
تحرير المرأة طابع الدعوة إلى العري وحرية الممارسة الجنسية وتحليص الجسد
الأنثوي من قيود الشريعة⁽²⁾ وقوانين الزواج

وحول شيوع هذا التوجه الممجد للجسد في شعره يقول جهاد حاضن متحدث
عن ديوانه "سيفي الحب سيدي"، وصادرا عن موقف معارض لما يتضمنه من برعة
حسية "الديوان يجعل لكل ما يؤكد عدم حث الشاعر بحظته هذه، عبارات وصور
كثيرة حول استدارة المعهدين وأشياء المرأة الحسية وأولها الهود- تنوعات لا
تحصى على موضوع الهود- أحصيت خمسة وعشرين صيغة في الديوان فيها

(1) إضاءات، ص 72

(2) الضوء واللغة، ص 627.

إشارة للبهود⁽¹⁾ وهذا يؤكد خطأ ما ذهب إليه أحمد بسام مدعي من اعتدال السرعة الحسية عند برار مقارنة مع شعراء آخرين مثل أدونيس⁽²⁾ فالمحش عند أدونيس مظل بظلال من عموض النعم الشعرية، أما عند برار فهو في أعليه مكشوف وصريح ولا يحتاج إلى تأويل.

وبهذا يكون مشروع الرسالة الشعرية التي حملها معجم نزار العربي إلى العارئ مشروعاً مدبراً بكل معايير التدمير الحلقى، قائم على شر قيم انعري الجسدي وتحرير الممارسة الحية وشر الفاحشة والانتفاص بكل السبل من قيم العفاف والحياء وشرعة العلاقة في إطار الرواح. ومصادجه الإنسانية التي يرسم ملامحها هذا المعجم تصب في هذا الإطار الذي يضرب عرض الحائط بكل الأخلاق والشرائع وفي هذا يقول أحمد رياده: "ب نرى، ما شكل الجيل، سدي بشر به برار في شعره؟ هل هو العنق المربرد الذي يحرق المرأة في السرير ثم يبحث عن أخرى؟ أم هي العتاة التي تنفل من أحضان رجل إلى رجل آخر؟"

إن مصادجه التي أوحى بها شائته، تضرب قيم الشاب في الصميم وتضج من قدميه الطريق، لأنه غارل عرائز المرأة بدلاً من أن يعادل مشاعره وروحها. وقد بحث في دواويه عن مصادج مشرقة فلم أجده⁽³⁾.

ورغم دفع نزار شعار تحرير المرأة في شعره، فإن الصورة التي رسمها لها في هذا الشعر هي صورة دينة، بالمعيار الحلقى، ولا تساهم إلا في إهانتها وامتثالها وتجريدتها من طابعها الإنساني العفيف⁽⁴⁾، من خلال اختزال رغباتها وأحلامها في التحرر إلى حدود العزيرة الحيوانية، وجعل كل همها في إشباع شهواتها، دون مراعاة للأخلاق ولا للأعراف ولا للشرائع، شأنها في ذلك شأن أي حيوان صرحت في عروقه شهوة الجنس:

كانب نكن مثلمأ يثن ذئب مجهذ

(1) فنايف شاعر، وقائع معركة مع برار قباني، جهاد فاضل، ص 165.

(2) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 471.

(3) نزار عاشق المرأة، أحمد رياده، ص 6.

(4) نفسه، ص 94.

نرمو إلى لسنوة برعية لها يد⁽¹⁾

إذا انتحر اللحن راحت تنس على الأرض دنة⁽²⁾

وبدلت ترل المرأة عند نزار إلى أسهل السلم الاجتماعي، من خلال إعطائها صفات حيوانية ودعوتها بكل السل إلى الانصاف بهذه الصفات، حتى تتحول، بفعل اسلامها لغيرتها، إلى مجرد لعبة بين يدي الرجل يرمي بها بعد أن يشبع رغبتها ويشبع رغبته منها⁽³⁾

مما أنست، حين أريد، إلا لعبة بلهاء تحت فمي وصمط دراعي⁽⁴⁾
وكل هذا يؤكد أن المرأة لم تشكل هنا حقيقة للشاعر في رسالته الشعرية، كما يزعم هو مراراً، إذ لو كانت كذلك لما رل بها إلى هذا الحفيض، ولكنها مثلت لوحة إشهارية مثيرة استعملها إلى أقصى الحدود الممكنة لتسويق شعره بين أوسع الفئات الاجتماعية.

والحديث هنا عن استعمال المرأة هو حديث عن المحجم العربي، في أغلب تجلياته، الذي شكل جسّد المرأة ووصف مكاس الإثارة الجنسية فيه وتصوير لحظات الفاحشة والشدود والدعوة إلى العري واستثارة الحرائر الجنسية مادته الأساسية في الديوان وكل هذا يعد طريقاً مبهدة مكته من الانتشار الواسع بين فئات المراهقين والفئات الاجتماعية البطة الضيقة التي يعد الجسد والإثارة الجنسية سبيلاً لاستثارتها وإطرابها⁽⁵⁾

يقول جهاد فاضل مبيد استجابة نزار في محجمه العربي لقوانين العرض والطلب التجاريين ولما يرضي الجمهور من مواضع الجس والإثارة "لماذا يكتب نزار قباني هذا النوع من الشعر؟ هل يكتبه لأنه يمثله، لأنه يعبر عن مكابداته وموجده؟ أم لأن بهذا الشعر جمهوره، ولأنه يلقى رواجاً؟ إنني أجزم بأن الشاعر في

(1) عند امرأة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 170/1

(2) دنة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 160/1.

(3) مصلوبة التهليل، الأعمال الكاملة، 173/1.

(4) الضوء واللغة، ص 438، وأمثلة الشعر لمير المعكش، ص 21 - 22، وفتايت شاعر بجهاد

فاضل ص 164.

هذا الشعر لا يصدر عن مكابذات ومواجد. فترار قباني في حياته الواقعية، وليس
خمس عشرة سنة على الأقل، بعيد بعد الأرض عن السماء عن أية مكابذات
ومواجد عاطفية تستدعي نظم قصيدة غرلية، فلماذا يكتبه إذن؟ ألا يحق لك أن نرغم
أن ترار قباني الشاعر إنما يكتب هذا النوع من الشعر لمصلحة ترار قباني الشاعر،
وكان هناك عقدا أو روزنامة بينهما؟⁽¹⁾

والواقع أن ما وقفنا عليه في دراستنا للمعجم العربي للشاعر يؤكد صحة ما
دعيت إليه هذا الناحث من استجابة توجه الفحش في هذا المعجم لشرط التواصل
مع الفئات الواسعة التي يستهويها هذا التوجه، والتي كثيرا ما أشار إليها الشاعر
بـ"الجمهور". ولعل في الانتشار السريع والواسع الذي لقيه ديوان الشاعر الأول
"قالت لي السمراء" في أوساط الطلبة والمراهقين مصداقا لهذا. فهذا الديوان نموذج
للجراة على الأخلاق والدعوة إلى العري وتكريس مبدأ الشهوة الجنسية في علاقة
الرجل بالمرأة والتعصبل في وصف جسد المرأة⁽²⁾ وترار نفسه لا يحمي هذا التوجه
عن هذا الديوان، كما لا يحمي دور نزعتة الحبة الحالصة ودعوته إلى حرية الجسد
في الانتشار السريع الذي لقيه في أوساط المراهقين المتعطشين لهذه الحرية. يقول
في كتابه "قصتي مع الشعر". "فتح (قالت لي السمراء) الضوء الأخضر أمام الوف من
الشباب والشابات ليغفروا إلى الرصيف الثاني، حيث كانت الحرية بانتظارهم. كان
في قصائد (قالت لي السمراء) لغة تشبه لعنهم وأشواق بحجم أشواقهم، وشعر
بمساحة انفعالاتهم. كان فيه حب وشهوة وعصيان ووحشية وجميع الأدوات التي
يستعملها المساجين عادة لكسر أقفال زمراناتهم"⁽³⁾ ويضيف الشاعر حول الإقبال
الذي لقيه هذا الديوان بسبب توجهه هذا: "الثلاثمائة نسخة التي طبعت من (قالت
لي السمراء) طارت في شهر، وانتقلت قصائده كالحرائق الصغيرة من يد إلى يد

(1) قنابيت شاعر، ص 168.

(2) الضوء واللعبة، ص 396 - 397.

(3) الأعمال الكاملة، ترار قباني، 274/7.

وهذا الذي قاله عن استجابة ديوانه الأول لشرط الانتشار بين الجمهور، في ميله نحو تكريس حرية الجسد والإثارة الجنسية، ينطبق على كل معجمه العزلي. إذ يمكن القول بأن هيمنة السياقات الجنسية على هذا المعجم كان يحركه هذا الهاجس الذي عاش عليه الشاعر منذ تجربته المبكرة، والمتمثل في تحقيق أوسع انتشار بين الجماهير. ومن أجل تحقيق هذا الهدف نفسه كانت مساحة الانزياح في هذا المعجم ضيقة، ولم يخرج عن سياقه المرتبط بالمرأة ليتخذ أبعاداً رمزية إلا في حالات قليلة، ليظل في معظم تجلياته محافظاً على دلالاته المباشرة المنجلية في تصوير الجسد وربطه بالجنس والشهوة. وفي هذا يقول شاعر نابلسي: "كان يزور في شعره شاعراً بسيطاً، كما هو حال كل شعراء الغزل المحسي في كل العصور، وذلك تبسراً على القراء. ولأن دائرة قراء هذا الشعر أوسع دائرة على الإطلاق، فلا بد أن يكون شعراً للعامة: لغة وأسلوباً ومفردات، لكي يتسنى له أن ينتشر على أوسع نطاق"⁽²⁾.

وهكذا، فإن استجابة مرار لشرط التواصل دون الاهتمام الإيجابي بمضمون رسالته الشعرية قد طبع معجمله العربي بفساد واضح لهذه الرسالة، بحيث جاءت حادثة لهاجس العرض والطلب الذي كان يهيمن على الشاعر، بدل أن يكون التواصل حادماً لها وهادفاً إلى "تربية الجمهور العربي"⁽³⁾ وإخراجه من أحوال الجنس والفساد والشحلف.

(1) نفسه، 277/7

(2) الضوء واللمعة، ص 388.

(3) إضاءات، ص 99

الفصل الثالث: معجم السياسة

بين معجم السياسة وشعر السياسة علاقة تقارب واختلاف. أما التقارب فمصدره أن شعر السياسة يستقي مادته، في الغالب، من المعجم السياسي العام وأما الاختلاف فمصدره ما قد يتعرض له هذا المعجم من انحراف، في مجال الشعر، يقضي بتوظيفه في غير مجال السياسة. لهذا فإن دراسة معجم السياسة في الشعر أوسع من تناول القصائد ذات الموضوع السياسي. لأنها تتناول انحرافات هذا المعجم، كما تتضمن هذه القصائد.

ويعتقد بعض الباحثين أن اهتمام نزار بالسياسة في شعره قد بدأ مع هزيمة 1967، ليكون ذلك إيذانا بتحويله من "الحب" إلى "الحرب". يقول عبد العلي بوطيب في دراسة له عن الشاعر، فيما يظنه تحولاً مع قصيدة "هوامش على دفتر الكفة": "كانت قصيدته: هوامش على دفتر الكفة إيذانا بموت الشاعر الولهان وميلاد الشاعر الماقل"³¹⁶.

وهذا الرأي كان قد سبقه إليه أحمد سامي في كتابه، "حركة الشعر الحديث في سورية"، إذ يقول عن هذا التحول: "ظاهرة العصب عند نزار قباني ليست مجرد عاطفة ناتجة مؤقتة تتلذذ ثم ما تلبث أن تهدأ أو تختفي، إنه نوع من "التحول"، تحول من "العشق" إلى "الحرب"، وهو تحول حتمي بعد الهزة التي أصابت ضمير الشاعر في حزيران"³¹⁷.

إن الاعتقاد الذي يصدر عنه هذان الرأيان معاً يقضي بتحلي نزار عن دور "العاشق الولهان"، لبتقل بشكل كلي إلى دور الماقل، وهذا اعتقاد خاطئ، إذ أن

(1) قراءة في الحلقة النظرية لتجربة نزار الشعرية، ص 316

(2) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 480.

برار لم يكن أبدا عاشقا ولا ولها، كما أن موضوع الجنس ظل تجارة استمر في ممارستها حتى في دواوينه الأخيرة. هذا إضافة إلى أن اهتمامه بالسياسة لم يكن صارة عن تحول مفاجئ مع هزيمة 1967⁽¹⁾، ولكنه كان موجودا في شعره قبل هذه الفترة، حيث صم ديوانه "قصائد" (1956) قصيدتين سياسيتين هما "قصة راشيل شوربرغ" و"حبر وحشيش وقمر"، كما ضم ديوان "حيني" (1961) قصائد سياسية أيضا هي: الحب والبتول - جميلة بوحيرد - رسالة جندي من جبهة السويس. وفي ديوان "الرسم بالكلمات" أيضا قصائد تحمل مضامين سياسية هي: المجد للصعداء الطويلة - أوراق إنسانية - أحرار في الأندلس - غرناطة

وهكذا فإن ما حدث في شعر برار بعد هزيمة 1967 هو اتساع دائرة السياسة بسبب هزة حزيران، دون أن يعني ذلك تناوله عن شعر الجنس الذي بقي وفي له حتى قبيل وفاته. ولشاعر نفسه ينفي عن شعره صفة التحول ذاته، فيما يوضح أثر الهزيمة في "تعبير صوته". يقول: "إن تحولي إلى السياسة، وأنا لا زلت أصر أنه لم يكن تحولاً، كان نتيجة هزة داخلية كسرت كل ألواح الزجاج في نفسي دفعة واحدة. ومن ثمرات الزجاج التي خلفها حزيران على أرض حواسي صرخت بصوت آخر"⁽²⁾

والواقع أن هزيمة يونيو كانت بمثابة الإعصار الذي هصف بأوهام التموق العربي وكشف حالة الضعف والوهن اللذين تعيشهما الأمة العربية، كما تركت فلسطين فريسة سائعة بين أياب الاحتلال بعدما انهارت الحصون العربية التي كانت تستقوي بها لهذا كان طبعيا أن يحدث مثل هذا الأثر في شعر برار لمحاولة إعادة الحياة للأمة العربية وللشارع العربي من أجل إنقاذه من الدمار الراجف بحوه. وقد عبر برار نفسه عن هذه الرؤية لوظيفة القصيدة السياسية، حيث يقول في "ضوء الكبرياء" "القصيدة السياسية هي آخر علاج في يدنا لإنقاذ الشارع العربي من حالة

(1) نزار قباني والثورة العربية، ص 33 - 34.

(2) أمثله الشعر، منير المعكش، ص 179.

الشلل النصفي وفقدان الماعة والدبحة القومية^(١) هزيمة حريان وتعاقم أوضاع فلسطين وانتقام أحرء جديدة من الأرض الحرة وضعت يد الشاعر على هشاشة بناء المجتمعات العربية التي كانت وراء هاته الهزيمة:

ما دخل اليهود من حدودنا

وإنما

نسرّبوا كالنمل من عيوننا^(٢)

لهذا نجد بصرح بالتزامه بتحير شعره لرفع كل أشكال القهر عن الشعب العربي:

إذا كان شعري لا يتصدى

لمن يملحون جلود الشعوب

فلا كان شعري^(٣)

وهذه الوظيفة هي التي ستقوم باختيار مدى صدقها، من خلال دراستنا للمعجم الباسي عند الشاعر، والذي يمكن تقسيمه إلى أربعة حقول دلالية: حفل يضم مفردات مأخوذة من مجال الحرب، ويضم مفردات: الهزيمة والانتصار والحرب (حريان)، وحفل يحمل دلالة ثورية يضم مفردات: الثورة والنضال والحرة، وحفل يشير إلى مكونات المجتمع العربي الثلاثة الوطن والشعب والمحاكم، وحفل رابع يتضمن أسماء شخصيات سياسية تهمس عليها شخصية جمال عبد الناصر.

1 - الهزيمة والانتصار - الحرب - حريان:

تشغل ثنائية النصر والهزيمة عند نزار مساحاة لا بأس بها من شعره الذي كتب بعد هزيمة 1967، وهذا يمكن إرجاعه إلى تأثير المحطات السياسية الدائر حول هذه الهزيمة وحول الصراع العربي الصهيوني عامة في هذا الشعر

(1) إحصاءات، ص 103

(2) هوامش على دفتر النكسة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 484/6

(3) بيان من الشعر، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 172/6

وبذلك شكت هذه الهزيمة عند الشاعر محطه للوقوف على أسبابها، فكانت قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" نتاجا حقيقيا لها، حيث حملها الشاعر كل غضبه وانفعاله، فجاءت معرفة الهزيمة خاضعة لهذا العصب الذي يحمل الرعب في اجتياز أسبابها:

أنمي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة

والكتب القديمة

أنمي لكم

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة

ومفردات المهر والهجاء والشتيمة

أنمي لكم

أنمي لكم

نهاية المكر الذي قاد إلى الهزيمة⁽¹⁾

فالهزيمة هنا ذات أسباب داخلية نابعة من عيوب المجتمع العربي الذاتية وهي عيوب يمكن إحتمالها في أنها عيوب لغوية، كلامية (اللغة القديمة - كلام المثقوب - مفردات المهر والهجاء والشتيمة). وهي عند الشاعر تمثل أسلوبا فكريا معيبا كان مائلا قبل الهزيمة، يتمثل في الاكتفاء بالشعارات الثورية التي لا يمكنها أن تصنع انتصارا، إذ كما يقول:

بالتأي والمزمار

لا يحدث انتصار⁽²⁾

وبذلك تكون هزيمة حزيران إعلانا لموت فكر مهتم يعتمد على الشعارات وتأجيج المشاعر، كما أنها إعلان لموت الجيل الذي صنع هذا الفكر وأمر به وعاش في ظل أوهامه وهو ما يجعل الانتصار عند الشاعر رهينا بجيل لا صلة له

(1) هوامش على دفتر النكسة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 473/6.

(2) معاه، 480/6.

بهذا الجيل "الحائب المهروم"^(١)، هو جيل المستقبل:

يا أيها الأطلال

يا مطر الريح، يا سابل الآمال

أنتم بطور الحصب في حياتنا العقيمة

وأنتم الجيل الذي سيهزم الهزيمة^(٢)

وبهذا يكون استحصار برار لهزيمة حريران استحصارا إيجابيا يحمل بدور الأمل في المستقبل، رغم نعمة اليأس التي صاحبت هذا الأمل من "جيل الهزيمة"، والتي تحكم بالموت على جيل بأكمله وتصفه بأوصاف قاسية هي أقرب إلى "الهجاء والشتيمة" منها إلى غصص الشاعر من قساوة الهزيمة (لا تقرأوا عن جيل المهروم - نحن مثل قشرة البطيخ ناهيون - نحن محجورون محجورون كاللعن نحن جيل القيء والرهري والسعال - نحن جيل الدجل والرقص على الحبال،^(٣)

وقد تعاقبت هذه الحمة الياثة عند الشاعر بعد حرب الخليج الثانية التي مرفت البقية البقية من جسد الأمة العربية المهترئ. فهذه الحرب التي صورها إعلام الأنظمة العربية على أنها انتصار، لانتهائها بتحرير الكويت، كانت في حقيقتها هزيمة للأمة بسبب الآثار المدمرة التي خلقتها على اقتصادها وعلى قوتها وعلى وحدتها وعلى نفوس شعوبها:

يكذب في قراءة التاريخ

يكذب في قراءة الأخبار

ونقلب الهزيمة الكبرى

إلى انتصار^(٤)

(١) نفسه، 496/6.

(٢) نفسه، 497/6.

(٣) نفسه، 496/6 - 497.

(٤) هوامش على دفتر الهزيمة، الأعمال الكاملة، برار قباني، 525/6.

وبهذا جاء سياق الهزيمة والانتصار في قصيدة "هوامش على دفتر الهزيمة" معبرا عن نظرة سوداء للتاريخ الإسلامي بأكمله وليس لـ"جيل الهزيمة" فقط. يقول الشاعر في هذه القصيدة:

لم تنتصر يوما على ذبابة

لكنها تجارة الأوهام

فحالد وطارق وحمزة

وعقبة بن نافع

والزير والقمقاع والصفصاف

مكسبون كلهم

في حلب الأفلام

هزيمة

وراءها هزيمة

وراءها هزيمة

كيف لنا أن نريح الحرب

إذا كان الذين مثلوا

وصوروا

وأخرجوا

نعدوا القتال في وزارة الإعلام^{١١٣٢}

هذه الهزائم المتوالية التي نجزع مرارنها الشاعر، مثلما نجرعتها جميع الشعوب العربية منذ احتلال فلسطين، شرت عيونها السوداء على نظره للتاريخ الإسلامي، لتجعل كل الانتصارات والأمجاد التي شهدتها هذا التاريخ، في نظره، مجرد أكاديب وأوهام تمتزج فيها رموز البطولة والمجد الإسلاميين (حالد بن الوليد وطارق بن زياد وعقبة بن نافع...) بالشخصيات العجيبة في الذاكرة الشعبية العربية، متحدة كلها بعناء واحد هو وهم البطولة العربية التي لا تتصمر إلا إخماء للهزيمة

المتجذرة في هذه الدات. وهو ما يجعل استعمال مفردتي النصر والهزيمة هنا استعمالاً سليماً يستهدف التصحيح من لحظات الضعف في التاريخ الإسلامي وتقدير لحظات الانتصار إلى حدٍ معها (لم تنتصر يوماً على ذبابة). وهذا ليس من شأنه إلا أن يشبع الإحساس بالهزيمة واليأس والشك في الجدور الحضارية، بدل أدائه لوظيفته القومية التي عبر الشاعر عن حملتها في هذه القصيدة بقدر كبير من الحرارة:

يسامر الحجر في هرويتي
يسامر الحجر في رجولتي
هل هذه هزيمة قطرية؟
أم هذه هزيمة قومية؟
أم هذه هزيمتي⁽¹⁾

وإذا كان برار قد تأثر بالهزيمة فإنه تأثر بالانتصار أيضاً، فجاءت مفردتي النصر والهزيمة بعد حرب العبور محمليتين بالتداول والأمل، بدل طبع اليأس والتشؤم الذي طبعهما بعد هزيمتي 1967 و1991. وهكذا سمع الانتصار للشاعر بالعودة إلى أحضان حبيته بعد أن "هجرها" فكثرت بعد هزيمة 1967:

أحبك في زمن النصر
إن الهوى لا يعيش طويلاً
بظل الهزيمة⁽²⁾

غير أن الأمل الذي حملته ثنائية النصر والهزيمة هنا لم يكن بمستوى الأثر المدمر الذي حملته بعد هزيمة 1967، في غرضوها لسباق اليأس الكامل من الجيل الذي عاصر الهزيمة والحكم عليه بالموت، دون أن يستثني الشاعر في ذلك نفسه. فالانتصار هنا لا تعدو وظيفته إعادة الشاعر إلى أحضان حبيته، التي لم يهجرها أبداً

(1) نفسه، 527/6.

(2) ملاحظات في زمن الحب والحرب، الأعمال الكاملة، برار فاتي، 450/3.

كما قد يوهم بذلك السياق⁽¹⁾، ليكون توظيفه الإيجابي باهنا وخشيل الأثر، مقارنة بالتوظيف السلبي لعمدة الهريمة بعد صدمة 1967.

غير أن الشاعر، الذي اكتمل من توظيف ثنائية النصر والهريمة بعد هزيمتي 1967 و1991 بهج منهج "الهجاء والشتيمة" وإشاعة معاني اليأس والشك والهريمة النفسية، عاد في الفترة نفسها بين الهريمتين ليطبع هاتين المعردين بطابع نفسي إيجابي تستوي فيه حلالة الهريمة بحلاوة الانتصار في معاركه الجسدية مع النساء هرائسي في الهوى تبدو معطرة إسي يحبك مهروم ومتضر⁽²⁾ فحلالة الهريمة هنا آتية من حملها معاني الاستسلام لسلطة الجسد الأنثوي الذي يروي بكل لتجارب الجسدية للشاعر، يبدو أمامه ضيقاً لا حول له ولا قوة

وأبقى أحبك رغم اقتناعي

بأن بقائي إلى الآن جناً

أقوم بهديك إحدى العجائب⁽³⁾.

على الرغم من هذه "المخاطر" المحقة بالشاعر، المهددة له بالهريمة المحقة في مقاومته لجسد المرأة، يصر على الاستمرار في إعلان حبه لها:

أحبك جناً

وأعرف أنني تورطت جناً

وأحرق خلفي جميع المراكب

وأعرف أنني سأهزم جناً

برغم ألوف النساء

ورغم ألوف التجارب⁽⁴⁾.

(1) كانت الفترة الممتدة بين 1967 - 1970 فترة غزلية خصبة عند الشاعر لم يحذ فيها عن خط المعش الذي رسمه له منذ بداياته الشعرية، كما نجد في ديواني قصائد مرحة وكتاب الحب

(2) معي في باريس، الأعمال الكاملة لزار قباني، 109/4

(3) أحبك جناً، الأعمال الكاملة، مزار قباني، 672/1.

(4) نفسه، 671/1.

فالشاعر هنا يبدو بمظهر من يعشي نحو الهريمة بمحصى إرادته، رغم آلاف الانتصارات التي توجت تجارمه مع النساء. وهو إنما يفعل ذلك لأنه يترك أن هذه الانتصارات كلها لا تساوي شيئاً أمام لذة سقوطه مهروما عند هذا الجسد الذي يحول الهريمة إلى انتصار.

وأقنع نفسي بأن سقوطي

قتيلاً على شعيتك انتصاراً⁽¹⁾

ولأن الهريمة أمام المرأة لا تعني عند الشاعر سوى السقوط أمام قنـة جسدها، فإنه يتندد بتوالي هزائمه ويصر على الاستمرار في لعبته معها:

إن تجاربي مع الخيل والنساء متشابهة

أربح مرة وأخسر مرات

انتصر مرة وأهزم مرات

ورغم هذا أستمـر في اللعبة

وأجد في معاوستها الكثير من الشعر

فلا أجمل من السقوط المفاجئ

تحت حوافر الحبل

أو تحت حوافر الحب⁽²⁾

وبهذا تكون مفردتا النصر والهريمة قد خضعنا لسياقين شعريين يبرزين حد نزار أحدهما سياسي يعكس رؤية قاسية للواقع العربي، تسعى إلى تكريس واقع الهريمة النمسية فيه بإشاعة جو اليأس والتشاؤم والشك في الذات وفي التاريخ، والثاني غزلي يحمل دلالة الحصر لحب المرأة الذي يحتل فيه حب الجسد مساحة شاسعة.

وحظيت مفردة الحرب بحضور ملقت أيضاً في ديوان الشاعر منذ هزيمة 1967 فكان للحرب الأهلية بلقاء حضور في شعره، كما نجد في قصيدة "سع

(1) نفسه، 673/1.

(2) مائة رسالة حب، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 588:2.

رسائل ضائعة في بريد بيروت² التي يقول فيها:

بعثتنا هذه الحروب اللثيمة

بشعنا، شوحتنا

أحرق كل الملفات القديمة

قملايين من الأشياء في داحلنا

جرقتها الحرب فيما جرعت، والسؤال الآن هل

في قدرة الإنسان أن يدخل في حب كبير وعلاقات

حبيبة³

حيث يرصد الشاعر الآثار النسية المدمرة لهذه الحرب التي التهمت كل
أشياء الحب والجمال، لتحل محلها مظاهر القبح والمداوة والقتل، وهو ما
يجعلها جذيرة بهذه الصفة البشعة التي صورها بها (اللثيمة) معبرا عن رغبة حالمة
في السلام والحب (هل في قدرة الإنسان أن يدخل في حب كبير ؟) وقاصرا هذه
الصفة السلبية على الحرب وحدها، دون أن يحزل الموقف إلى هجاء وشنينة
وسخط على التاريخ.

هذا الموقف الحالم الذي عبر عنه برار في حرب بيروت كان بإمكانه تطويره
في توظيف معرفة الحرب في قصائده التالية. لكنه رأى انتهاء طريق أخرى أقرب
إلى الهجاء في حرب الخليج الثانية، حيث جاءت هذه المعرفة ضمن سياق ينطوي
على موقف سلبي من كل ما يجري في حياة الإنسان العربي.

لا حربنا حرب، ولا سلامنا سلام

جميع ما يمر في حياتنا

ليس سوى أفلام

رواجنا مرتجل

وحبنا مرتجل

كما يكون الحب في بداية الأفلام

(1) سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت، الأعمال الكاملة، برار فاني، 339/2

وموتنا مقرر

كما يكون الموت في نهاية الأعلام⁽¹⁾

فقساوة هذه الحرب التي كانت آثارها المسمية أكثر تدميراً من حرب بيروت الأهلية، لاتحادها أبعاد الهريمة القومية، وكشفها عن اهتراء القيادات العربية وسوء تدبيرها وأنايتها وسقوطها في فخ المكيدة المدبرة، طبعت نظرة الشاعر بطابع قائم صار يرى به كل التعاضيل الدقيقة في حياة الإنسان العربي خاصصة للارتجال وسوء التدبير وتحطيط الأعداء وكيدهم. وهذا في حقيقته تحجّ واضح على الذات وهجاء لها ومبالغة في الانتقاص منها وسلب إرادتها وتقدير سوء تدبيرها وإن كان ما يتعلق من هذا بورطة حرب الخليج الثانية صحيحاً إلى حد بعيد، ومنطقياً في أغلبه على القيادات التي بلمت طعم المكيدة أو شاركت في حياكتها عن قصد، لا على الشعوب العربية.

وإضافة إلى هذه الدلالة السلبية التي انزلت إليها مفردة الحرب، بدخولها ضمن سياق هجائي قاس للذات، فقد انحرف بها الشاعر إلى مجال غرلي، لتحمل معنى العلاقة بين الجسسين، يقول في "مائة رسالة حب":

تقولين في رسالتك الأخيرة:

"لقد خسرت الحرب معك"

ومنى دخلت الحرب، يا صديقتي، حتى تحسريها

أنت قاتلت على طريقة دون كيشوت

وأنت مستلقية على سريرك

هجمت على الطواحين

وقانت الهواء

فلم يسقط ظفر واحد

من أظافرك المطلية

ولم تنقطع شعرة واحدة من شعرك الطويل

(1) غوامش على دفتر الهريمة، الأعمال الكاملة، برلو قباني، 501/6.

ولم تسقط نقطة دم واحدة
 على ثوبك الأبيض
 أي حرب تتحدثين عنها؟
 فأنت لم تدخل في معركة واحدة
 مع رجل حقيقي
 لم تلمس ذراعه
 ولم تشمي رائحة صدره
 ولم تغتسل بعرقه
 وإنما

كنت تخترعين رجالاً من الورق
 وفارساً من الورق
 وحيولاً من الورق
 وتحبين وتعشقين على الورق“

تتحلى أمانة صورتين متناقضتين لمفهوم الحرب بين الجسري: إحداهما صورة نظرية عاطفية تمارس فيها الحرب والمقاتل مسترخ على سرير بهيد عن غريمه وهذه الحرب هي نظر الشاعر حرب وهمية لا تمارس إلا في الحين ولا يقاتل فيها المحارب إلا طواحين الهواء، حيث لا اشتباك بين المتحاربين ولا إراقة للدماء بينهما أم الصورة الثانية "واقعية" يدخل فيها الطرفان إلى أرض معركة حقيقية يوحد فيها جسداهما وتلمس فيها المرأة صدر الرجل وتغسل بعرقه وتشم رائحته، لتأخذ بذلك معنى الحرب الحسية التي يكون ميدانها الجسد وسلاحها الجسد، وطرفاها جسدان باحثان عن شهوة الجنس

بهذه المقابلة التي يضعها الشاعر بين ما يراه حرباً حقيقية وما يراه حرباً وهمية، لا يكتفي بنقل مفردة الحرب إلى سياق العزل، ولكنه يعطيها أيضاً أبعاداً جسدية واضحة تزيد من تكريس مدأ اللذة الذي أسسه معجزة العرلي

(1) مائة رسالة حسب الأعمال الكاملة، نزار قباني، 533/2 - 535.

وبذلك تكون معردة الحب حاضمة لما حققت له ثنائية النصر والهزيمة من تناسم استعمالاتها بين سياقين: أحدهما يدعو صبحي الهجاء والتشكيك في الدات في حديثه عن حرب الخليج الثانية، والثاني يأخذ أبعاد الممارسة الحبة هذا مع استثناء السياق الإيجابي المحدود الذي حققت له هذه المعردة في رؤيته لحرب بيروت الأهلية

وكان لحرب حريوان (يوليو) في معجم مرار الياسي حضور متميز بسبب الهزة العيفة التي أحدثتها في نفس الإنسان العربي و"لم يبق بعد حريوان للشاعر سوى حصان واحد يمتطيه هو العصب"¹ فكان حريوان عنده قرين العصب والنفمة والجور.

يشير حريوان جوسي وبقمني	فاعتال أوثاني وأبكسي وأكصز
وأصبح أهل الكهف فوق فراشهم	جميعاً، ومن بوابة السموت أعبر
وأترك خلصي باقتي وعاءتي	وأمشي، أنا في رقة الشمس عجير
وأصرح: يا أرض الحرافات احبلي	لعل مبيح ثابيا سوف يظهر ²

وغضب الشاعر بعد حريوان ليس غضبا للدات من الهزيمة، ولكنه غضب من الدات التي كانت مسؤولة، في نظره، عن صبح الهزيمة. لذا كان هذا الغضب ثورة مدمرة على هذه الدات بكل ترسباتها التي زرعت العجير والحمول في أركانها، فقدتها إلى الهزيمة (فاعتال أوثاني وأترك خلصي باقتي وعاءتي) وبذلك يكون نقد قاسيا للدات ينضم في ثابيا، رغم قسوته، بدور الأمل والتطلع نحو النصر والتشير به (وأمشي، أنا في رقة الشمس عجير لعل مبيح ثابيا سوف يظهر). غير أن الشاعر سرعان ما يحول هذه الثورة النابية على أسباب الهزيمة إلى هجاء موجع للدات بتحويل "أرض الرسالات" إلى "أرض الحرافات"، في إشارة إلى "أبجير" المعش في هذه الدات، والذي تحاول إحصاءه بالتعلق بالخرافات وخطوات عترة واليرير سالم والشاطر حسن والسنداد يقول مرار في "قصني مع

(1) الأعمال الكاملة، زوار قيتي، 418/7.

(2) إليه في يوم ميلاده، الأعمال الكاملة، مرار قيتي، 389/3 190

الشعر" متحدثا عن دور هذه العقليّة العربية الحرافية "الجبانة" في هزيمة حريزان: "حريزان عرر دهبوسا حادا في عقلنا، كسر كل طواحين الهواء التي كانت تدور في داخلنا ولا تطلحن شيئا ثقّب كل أكياس العرور والعثرات التي كانت تملأ جماجمنا، حريزان كسر مستعمرات العكوت في رؤوسنا واغتال جميع الحرافات من أبي زيد الهلالي إلى الرير إلى الشاعر حسن إلى السنداء إلى كل الأبطال المصنوعين من مادة الحلم والتحيات والدين أحلّا وراءهم قروبا لحظي جينا وعجربا عن أن نكون أبدا لأمانا العاص"⁽¹⁾

وبهذا يكون حريزان قد أثار حقا نقمة الشاعر على كل ما هو عربي (يشير حريزان جوبي ونقمتي)، ليحول صرخته الثائرة إلى هجاء مُزّ للذات العربية يلتقي فيه وصف "أرض الحرافات" بوصف "أهل الكهف" الذي ينحصر أيضا انتقاصا من هذه الرموز الإيمانية كما وردت في القرآن الكريم

هذا السبق الهجائي الذي وطفت فيه معرّة حزيان، والذي يمعن فيه الشاعر في وصف العرب، حكاما ومحكومين، بالجبن والمعز وإخفاء هذا الجبن وهذا المعز، باجترار بطولات الماضي، يتكرر في قصيدة أخرى من قصائده الحزيرية هي "من معركة عاشق دمشقي" التي يقول فيها شاكيا إلى دمشق هذا الجبن العربي: دمشق يا كسر أحلامي ومروحتي أشكو لك المروية أم أشكو لك العربا أنمت سباط حريزان ظهورهم فأدمسوها، وبأسوا كف من ضربا وطالموا كتب التاريخ واقتعوا متى البنادق كانت تسكن الكتب⁽²⁾.

لحريزان هنا هو المذاب الذي ألبيت سياطه ظهور العرب فأدمسوه واستكانوا إليه وارتدّوا إلى بطولات الماضي يجثرونها ويعللون بها أنفسهم السقيمة وهو بذلك لا يكشف عنهم فقط، ولكنه يكشف موت إحاسيتهم أيضا وتبليدها واستكانتها للذل والهزيمة

هذه الصفات التي تكشفها هزيمة حزيان في العرب، حكام ومحكومين،

(1) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 428/7

(2) من معركة عاشق دمشقي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 421/3

بعجزها عن استشارة الحقوة العربية فيهم للثأر ورد الاعتبار بجدها عد الشاعر في قصيدتين أحريين هما: قصيدة "الممثلون" التي يبدو فيها العرب أشبه بصحور ميتة لا حياة فيها ولا إحساس

وكل ما تملك أن تقوله:

"إنا إلى الله لراجعون"⁽¹⁾

وقصيدة "دعوة اصطيف للحامس من حريان" التي كتبها في الحامس من حريان (بوبيو) سنة 1972 بعد مرور خمس سنوات على الهزيمة، والتي يقول فيها مخاطباً هذا الشهر:

سنة خاصة تأتي إلينا

حاملاً كيسك فوق الظهر، حافي القدمين

وعلى وجهك أحزان السماوات

وأوجاع المحسين

سلاقتك على كل المطارات بياقات الرهور

وستحسوا نخب تشريقك، أنهار الخمور

سنغنيك أغانيا ونلقي

أكذب الأشعار ما بين يديك

وستعتاد علينا

مثلما اعتدنا عليك

نحن ندهوك لتصطف لدينا

مثل كل السائمين

وسنعطيك جناحاً ملكياً

لك جهرناه من خمس سنين

سوف تستمتع بالليل وأصواء النيون

ويرقص (الجيرك) و(الجاز) وأعلام الشنود

(1) الممثلون، الأعمال الكاملة، طراز هاني، 113/3.

مها

لا نعرف الحزن ولا من يحزنون
سوف تلقى في ملاذي ما يسرك
شققا مروضه للعاشقين
وكذوب تصدت للشاربين
وحريما لأمير المؤمنين!!
فلماذا أنت مكسور الجناح؟
أيها الرائع ذو الوجه الحزين
ولدينا الماء
والحضرة
والبيض الملاح⁽¹⁾

بعد مرور خمس سنوات على الحرب يعود يوم الخامس من حزيران حاملا
ألم الهرطقة العربية وأوجاعها، ليستقبله العرب كما يستقبلون أي ذكرى قد ألغوا
تحديداتها باحتساء الحمر وبالأعاني والقصائد المدبجة الكافية، وليلمهم خارقين في
أحوال الجس وثقافة الرقص ومشاهدة أفلام الشدود، داخلين بذلك في حالة
الغيوبة وتلك الإحساس التام (مها لا نعرف الحزن ولا من يحزنون).
وقد حاول نزار، في موضع آخر، أن يجعل من ذكرى الخامس من حزيران
مناسبة لاستنهاض الهمم ونفض غبار الهرطقة من خلال إعطائه أبعادا ثورية كما في
قصيدة "خطاب شخصي إلى شهر حزيران".

كن يا حزيران انفجارا
في جماجمنا القديمة
كنش ألوف المفردات
وكنس الأمثال والمحكم القديمة
مزق صباقتنا التي بليت

(1) دعوة اصطفاك للحماس من حزيران، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 209/3 211.

ومزق جلد أوجهنا الدميعة
وكن التعبير والتطرف
والخروج على الخطوط المستقيمة
أطلق على الماضي الرصاص
كن المستنق
والجريمة^(١)

لكن هذا البعد الثوري سرعان ما استحال إلى هجاء قاس للذات العربية، بإسماء صغرى الموت والفتح عليها (جماعنا القديمة - أوجهنا الدميعة)، لتكون ثورة حريران، بذلك، ثورة على الذات وتشفياً منها، وانتقاماً من الماضي الذي يحمله الشاعر وزر الهزيمة، دون استثناء جزء أو فترة منه (كنس الأمثال والحكم القديمة - أطلق على الماضي الرصاص ٠).

وبهذا يكون برار قد فشل هنا في القيام بدور الشاعر الثوري المستنق، لأفاق العصر، ليبقى توظيفه لثورة حريران داخلها في عمومها ضمن سياق هجاء الذات العربية والتشكي منها والنقمة عليها وعلى ماضيها.

2 - الحرية - الثورة - النضال:

تعد الحرية قضية من القضايا الأساسية التي شغل بها برار قباني واهتم بها في شعره. وقد أبرز رجاء النقاش أهم أسباب هذا الاهتمام في قوله: "إن اختيار برار قباني لقضية الحرية كمدخل [كدا] أساسي لثورته الشعرية يرجع إلى أسباب عديدة منها أن برار قباني كان يعمل لفترة طويلة من حياته في السلك الدبلوماسي، وقضى جانباً كبيراً من حياته الدبلوماسية في بلاد أوروبية مختلفة، وكان يشعر في هذه البلاد بعمق الحرية الإنسانية التي يتمتع بها الناس (٠) ومن ناحية أخرى فإن برار قباني عاش طفولته وشبابه الأول في أسرة دمشقية ميسورة (٠) ولذلك فإن المشككة الاقتصادية لم تكن هي يوم من الأيام عنصراً ضاعطاً على برار قباني، ومن هنا كانت

(١) خطاب شخصي إلى شهر حريران، الأعمال الكاملة، برار قباني، 341/3 - 342

مشكلة العدالة الاجتماعية تأتي في الدرجة الثانية من اهتماماته بعد مشكلة الحرية⁽¹⁾

ويضع الناقد إلى كل هذه الأسباب "الدائية" سببا "عاما" يتمثل في تضاد الشعب العربي من أجل الحرية⁽²⁾ وقد عبر برار عنه عن أهمية هذه القضية عند إثارتها على كل مناسبات الحياة ومجدها، حتى أصبحت قصيدته الأولى في قصيدته "تزوجتك أنتي الحرية" التي يقول فيها:

كنت كموسى
أزرع فوق مياه البحر الأحمر وردا
كنت مسيحا قبل مجيئ النصرانية
كل امرأة أمسك يدها
تصبح ربقة مائبة
كان هائل ألف امرأة في تاريخي
إلا أنني لم أتزوج بين نساء العالم
إلا الحرية⁽³⁾

ذاك هو الحيار الأول للشاعر. وهو حيار نابع من اعتقاد الحرية في الوطن العربي واقتصرها على فئة محظوظة من أبناء هذا الوطن، حتى تحولت إلى "فيلم مصرع لا يعرض إلا على الراشدين والمكفوفين والمعاقين وساء المسؤولين وأبناء رجال المحابر"⁽⁴⁾ وعلى هذا تكون الحرية، في نظر الشاعر، هي المشكلة الأولى في حياة المواطن العربي، تفوق حاجته إلى الماء والغذاء

يا سائلي عن حاجتي
الحمد لله على الصحة والرفيف

(1) ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، رجاء النفاش، ص 157 - 159

(2) نفسه، ص 159

(3) تزوجتك أنتي الحرية، الأعطال الكاملة، برار قباني، 152/6.

(4) إضاءات، ص 28.

وما تقول الصحف اليومية

عندي صغار يملأون البيت

وروجة وفئة

وهي النخوابي حنطة وزيت

لكما مشكلتي

ليست مع الخبز الذي أكلة

ولا مع الماء الذي أشربه

مشكلتي الأولى هي الحرية⁽¹⁾

فهذا يبين أولوية هذه القضية عند نزار، وإن كان لا يعكس الواقع الحقيقي للمواطن العربي الذي تعرفه الأزمات الاقتصادية، وتأتي مشكلة الحرية عنده في المرتبة الثانية بعد مشكلة الحياة والرفيف.

وقد حاول الشاعر إعطاء هذه المفردة معنى تحرير الوطن من بطش الغزاة، كما في هذه الرسالة السريعة التي بعث بها أحد الجود من جبهة القتال:

هذه الرسالة يا أي من بورسميد

أمر جديد

لكتيبي الأولى بيده المعركة

هبط المظليون خلعت خطوطنا

أمر جديد

هبطوا كأرتال الجراد، كسرت غرياب ميد

النصف بعد الواحدة

وعلي أن أنهى الرسالة

أنا داهب لمهمتي

لأرد قطاع الطريق وسارقي محرتي

(1) المشكلة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 2002/6

لك، للجميع تحيتي⁽¹⁾.

فمنطة الحرية هنا جاءت في سياق حرب مقدمة يحوضها هذا الجندي بجهة السويس خلال العدوان الثلاثي على مصر سنة 1956. ليكون دفاعه عن حريته دفاعاً عن حرية الوطن من محاولة استماده بعد إعلان تأميم قناة السويس وبذلك تكون الحرية مرادفة لاستقلال هذا الوطن ورفضه للتخية وتطلعه إلى التقدم بالاعتماد على ثرواته الذاتية ومن هنا كان إحساس هذا الجندي عظيمًا بجسامة مسؤوليته في حوص معركة الحرية الحاسمة (أنا ذاهب لمهمتي - لأرد قطع الطريق وسارقي حريتي).

غير أن الشاعر تحلى عن هذا الأسلوب الذي ترتبط فيه الحرية بالوطن، لينقل هذه المفردة إلى المجال الاجتماعي جاعلاً من تحرير المرأة منطلقاً للتحرير الاجتماعي للإنسان العربي. يقول في سنة 1979: "المرأة هي الآن عندي أرض ثورية ووسيلة من وسائل التحرير إني أربط قضيتها بحرب التحرير الاجتماعية التي يحوضها العالم العربي اليوم. إني أكتب اليوم لأنفدتها من أضراس الحليقة وأظافر رجال القبيلة. إني أريد أن انهي حالة المرأة الوليمة أو المرأة "المسف" وأحررها من سيف عشرة وأبي زيد الهلالي⁽²⁾

ومن أجل تجسيد هذا الواقع بدعو الشاعر المرأة العربية نفسها إلى التحلي بالشجاعة والتحرك ليل حريتها يقول مستقلاً وضع هذه المرأة وجسها عن المطالبة بحقها.

المرأة العربية

تريد من يعض عنها لقمة الحرية

ويبلغها

لذلك فهي مصابة بمفر الشجاعة

وفقر الدم

(1) رسالة جندي من جبهة السويس، الأعمال الكاملة نزار قباني، 455، 1.

(2) أسئلة الشعر، مير العكش، ص 180

تحاف المرأة من الحرية

كما تحاف القطرة المتزلية من معاداة منزل

كانت تتناول فيه وجات الطعام مجاثنا⁽¹⁾.

هذا اللوم الذي يوجهه الشاعر للمرأة العربية يتخذ شكلا أكثر وضوحا في تحديد له الأبعاد التي يجب أن تأخذها حريتها. يقول في إحدى قصائده:

اجلسي معي قليلا

حتى نتمق على طريقة حب

لا تكونين فيها جارييني

ولا أكون فيها مستعمرة صغيرة

في قائمة مستعمراتك

التي لا تزال منذ القرن السابع عشر

تطالب مهدبك بالتححرر

ولا يسمعان

ولا يسمعان⁽²⁾

تستند دعوة التعاوض التي يوجهها الشاعر إلى المرأة في هذا المقطع إلى الاتفاق على طريقة للحب تحتل فيها الحرية أهمية مبدئية، وتتحد بعددين بارزين:

- تحرير المرأة من عبودية الرجل (لا تكونين جارييني).

- تحرير الرجل من عبودية المرأة (لا أكون مستعمرة في قائمة مستعمراتك).

وفي السياق الذي يربط بين هذا البعد الأخير بعد آخر للحرية هو تحرير الهنود. وبين تحرير الرجل من عبودية المرأة وتحرير المرأة لتهدبها علاقة تلام. إذ لا يمكن أن يقع التحرير الأول إلا موقوع التحرير الثاني. والرجل الذي تحوّل إلى مستعمرة نسوية إنما يطالب بحريته عن طريق تحرير الهنود، لأن علاقة الحب التي لا مكان فيها للمجد، في نظر الشاعر، إنما هي عبودية للرجل، الذي

(1) إضاءات، ص 68

(2) امرأة تمشي في فاحلي، الأعمال الكاملة، برار باني، 219/4

يبقى أسيراً لحب لا شهوة فيه، مثلما هي عبودية للمرأة التي تكبل هذا الجسد وتمنعه من الانطلاق. وبهذا يصب العنان معا في معنى جسدي يقوم على تصور جنسي لمفهوم الحب، لتكون المعادلة التي يسعى الشاعر إلى إقامتها في هذا المقطع هي:

التصور الجديد للحب = تحرير الجسد (الهدين).

وفي قصيدته "في وصف قطة سيامية" يقدم الشاعر نموذج الأمل لحرية المرأة العربية المتجسد في شخصيته المودجية. فاطمة:

تضجر فاطمة من شكل مهديها

وتحاول رسمها من جديد

وتضجر من مكان سرتها الذي لا يتغير

وتأمرها أن تتحول إلى عصفور

لا شيء أروع من فاطمة

عندما تخرج من بيت الطاعة

وتسهل كمهرة

تحت شمس الحرية⁽¹⁾

وهكذا يكون استقبال هذه المرأة لضوء الحرية قائما على تغيير وضع جسدها الكبت، لتعفيه شكلا متحولا ودائم الحركة وغير معترف بالحدود (تأمر سرتها أن تتحول إلى عصفور). وهي بذلك لا تحرر جسدها من قيود الآخر (الرجل)، ولكنها تحرره من قيوده الذاتية (الثبات)، فهي تقود شبه انقلاب على جسدها⁽²⁾ لتخرج من "بيت الطاعة" إلى "شمس الحرية" ومن أجل أن تعطي هذه المرأة بعدها هذا بعدا جنسيا، فإن فعل التحرير عندها ينصب على عضوين لهما دلالتهم الجنسية الواضحة هما: السرة والمهتان.

وبهذا يكتسي البعد الاجتماعي للحرية الذي حاول نزار فيه جعل المرأة

(1) في وصف قطة سيامية، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 236/4.

(2) نفس، 237/4.

"أرضاً ثورية خصة" ومطلقاً للحرية الاجتماعية طامعا جسدياً تنحصر فيه دعوى تحرير المرأة في تحرير جسدها، ليصبح هذا الجسد ميداناً يحوّص فيه الشاعر حربته التحريرية ضد الشريعة والأحلاق وتقاليد المحشّة والمعاص.

أقتربي

أقتربي مني

ولنكسر آلاف الأشياء

فلا نعيم بلا تكسير

من جسمك تنطلق الغزوات

ومنه سيبتدئ التحرير⁽¹⁾

ومن ثم تتحلّى مفردة الحرية عن مياقها السياسي المرتبط بتحرير الوطن وتحرير الإنسان العربي، رجلاً وامراً، من القهر السياسي والقهر الاجتماعي، لتحتلّ سياتفاً واسعاً تحتلّ فيه مطالب المرأة العربية إلى مطالب جسدية وتحوّل فيه قضية تحرير المرأة إلى دعوة للعري والتحرر الجنسي.

واتحدت مفردة الثورة في بعض قصائد نزار معى النضال من أجل حرية الوطن، كما في قصيدة "طريق واحد" التي يقول فيها:

أصبح عندي الآن بندقية

أصبحت في قائمة الثوّار

أفترش الأشواك والقباز

وألبس المنية⁽²⁾.

فولج الشاعر إلى صف الثوّار هنا مرتبط بحمل البندقية وبالمعاناة القاسية (أفترش الأشواك والعباب) والمواجهة المستمرة للموت (ألبس المنية). ولأن الهدف الذي من أجله يتحمل كل هذا هدف مقدس (تحرير الوطن) فإن ثورته تشكّل مصدر رهو ومباهاة عنده (أصبح عندي الآن بندقية).

(1) وير الكشفير، الأعمال الكاملة، نزار مياي، 47/2.

(2) طريق واحد، الأعمال الكاملة، نزار مياي، 329/3.

هذا الوجه المشرق للثورة، الذي يعد السبيل الوحيد لإعادة الثقة إلى النفوس العربية التي أوهنتها الهزائم، يجد تجسده الأمل عند الشاعر في المقاومة الشعبية بحسب لبنان التي رأى فيها ثورة مبشرة بالنصر والحير والأمل في زمن لم يعرف فيه العرب إلا اليأس والتشتت والهريمة العنية.

يا سيد الأمطار والمواسم

يا ثورة شعبية تحمل في أحشائها التوائم

سميتك الحب الذي يسكن في الخواتم

سميتك العطر الذي يسكن في المبراعم

سميتك السور

سميتك الحمام

يا سيد الأسياذ يا ملحة الملاحم⁽¹⁾

عاجب قد تحول، بفعل انتهاج نهج الثورة وممارسة فعل المقاومة، إلى رمز للأمل في التحرر الوطني والنفس من ثقل الهزائم المتوالية، كما أنه أصبح رمزاً لتلاحم الشعبي في زمن التشتت العربي والحلقات الداخلية.

وبهذا يكون لعظ الثورة في هذا السياق حاملاً لوعده بولادة جديدة للذات (تحمل في أحشائها التوائم) تفضي عنها كل عيار السوات العجاف التي نجرع فيها الشعب العربي طعم الهزائم والإهانات (هريمة حبران - كاسب ديميد - احتلال جنوب لبنان - إحراق المسجد الأقصى...)

وإضافة إلى هذا السياق الذي يرتبط فيه لعظ الثورة بقضية التحرر الوطني والمقاومة الشعبية، فقد خضع أيضاً لسياق نقدي يش فيه هشاشة الشعرات الثورية التي حملتها بعض الأنظمة العربية، في الوقت الذي تكشف فيه ممارساتها عن معداة لكل مبادئ الثورة.

يا سيدتي

ماذا يبقى من إنجيل الثورة

(1) السحوية الجبوية الخامسة، الأعمال الكاملة، نزار مائي، 69/6.

حين تقرر قتل معها؟

ماذا يبقى من كلمات الثورة

حين يستصع أكاد بينها؟

ماذا يبقى؟

حين تخاف الدولة من رائحة الورد

فتحرق كل مراحيها

ماذا يبقى من فلسفة الثورة

حين تخاف ظنوع الشمس

وتنتف ريش كناريها؟⁽¹⁾

هذه النظرة النقدية للدولة، لا للثورة، تنصم في ثناها تطلع نحو التحرر الاجتماعي والتخلص من قهر الأنظمة وتسلطها لتبقى معرفة الثورة مرادفة لهذا التحرر وهذه الرغبة هي مقاومة الظلم، حتى لو تجسد هذا الظلم في الدولة نفسها ممثلة في السلطان.

من علمي

كيف تكون الكلمة سبعا

في وجه السلطان

من أهليتي سفر الثورة

كنت له دوما عبدا⁽²⁾

ورصدت إلى هذه السياقات التي أحدثت فيها معرفة الثورة دلالات مرتبطة بالتحرر الوطني والتحرر الاجتماعي من ظلم الأنظمة، أعطى الشاعر هذه المعرفة أبعادا أخرى مرتبطة بالمرأة، كقوله في قصيدة المحاكمة.

يعاقب الشرق أشعاري ويلعبها فألف شكر لمن أطرى ومن لعب
فكل مذبوحة دافعت عن دمها وكل خائفة أهديتها وطنا

(1) كتابات علي جندران المصمى، الأعمال الكاملة، برار قباني، 191/6 192

(2) من علمي حبا كتب له هذا، الأعمال الكاملة، برار قباني، 213/6.

وكل مهد أنا أيدت ثورته وما ترددت في أن أدفع الثما
 أنا مع الحب حتى حين يقتلي إذا ما تخليت عن عشقي فليست أنا⁽¹⁾
 هي هذا المقطع يظهر الشاعر معطوفاً على المطاوعة المرفوعة، بسبب مشر
 مبادئ الثورة في أوساط النساء، والمتشبه، مع ذلك، بالدفاع عن هذه المبادئ
 وتحمل المعاناة في سبيلها، لأن الدفاع عنها هو في حقيقته دفاع عن المرأة التي
 تقود ثورتها بواسطة يديها (وكل مهد أنا أيدت ثورته)، ليكون الشاعر بذلك مبشراً
 بالثورة الجسدية التي يأخذ فيها نهج المرأة دور الريادة، ومؤيداً لها.

وفي موضع آخر يقوم الشاعر بدور المحرض للمرأة على الثورة والحرية.

مستريحة أنت كأرجل الطاولة

نهلك الأيمن لا يعرف شيئاً عن نهلك الأيسر

وشمتك العليا

لا تلزي بشمتك السفلى

أردت أن أنقل الثورة

إلى مرتفعات نهديك فشلت

أردت أن أعلمك الغضب والكفر والحرية

ففشلت

الغضب لا يعرفه إلا الغاضبون

والكفر لا يعرفه إلا الكافرون

والحرية سيف

لا يقطع إلا في يد الأحرار

أما أنت

فمستريحة إلى درجة الفجيرة⁽²⁾.

غير أن الثورة بقيت هنا أيضاً مرتبطة بالتهديد وبالدعوة إلى تحرير الجسد،

(1) المحاكمة، الأعمال الكاملة، رار قياتي، 740/2

(2) مائة رسالة حب، رار قياتي، 493/2 - 494.

حيث ينصب انتقاد الشاعر للمرأة على عدم استجابتها لهذه الدعوة "الثورية" التي تبثني إخراج هذا الجسد من حمولة.

وفي قصيدة "التاسع الأخير فوق حقل من التوليب الأحمر" يربط برار لعظ الثورة بالتهديد أيضا. إلا أنه يضيف إلى هذا الربط دلالات جنسية مفرقة في العجش، يقول:

كنت

في أحسن حالاتك - يا سيدتي - هذا المساء

كان نهديك

يديعان بلاع الثورة الأولى بتاريخ المساء

ويقودان انقلابا ضد كل الخلفاء

كان في عيبك عيب أسود

ويدييات شتاء

وبوءات جميع الأنبياء

لم تكوني امرأة عادية

في ذلك اليوم الشتائي الذي يحكمه الكويكبات

والقهوة والجنس وإيقاع المزارع

وموسيقى المطر

كنت جمرا، كنت محما

كنت شيئا لا يسمى⁽¹⁾

يتجلى منذ بداية هذا المقطع أن فعل الثورة الذي تقوم به المرأة هو فعل أني يرتبط بلحظة بعينها وإذا كان ربط الثورة بالتهديد يضيف عليها دلالة جنسية، فإن صفة الأنبة هذه وحصرها في لحظة لها إيهاماتها الجنسية أيضا (المساء) تزيد من تعميق هذه الدلالة من خلال إمامة موازنة على الشكل التالي:

كنت في أحسن حالاتك هذا المساء [لأن] نهديك كانا نائرين

(1) التاسع الأخير فوق حقل من التوليب الأحمر، برار قباني، 309/4 - 310.

ويزيد الشاعر من تعميق العد الجسدي لهذه الثورة، من خلال تكريره لهذه
الموارنة بشكل يتجلى فيه السياق الجسي أكثر وصوحاً
كنت في أحسن حالاتك [لأنك] كنت جمرًا وكنت محمداً
في ذلك اليوم الذي يحكمه:

الكوبياك
والقهوة
والجس ...

إد تلغ المرأة هنا أقصى درجات ثورتها الجنسية بوصولها إلى درجة
الاحتراق والماء بنار الشهوة (الكوبياك والجس).

وبهذا تكون مفردة الثورة قد حضعت لسياقين شعريين في معجم الشاعر:
أحدهما بقيت فيه محافظة على دلالتها السياسية، من خلال ربطها بالثحر الوطني
والثحر السياسي والاجتماعي من ظلم الأنظمة وقهرها، وفيه يبدو الشاعر مدافعاً
عن هذا الثحر وداعياً إليه. والسياق الثاني ارتبطت فيه بالمرأة فأحدثت دلالات
جنسية تدعو في جل استعمالاتها إلى تحرير جسدها وتحليصه من قيوده الذاتية.

ونعد مفردة النضال أقل هذه المفردات الثلاثة استعمالاً في معجم نزار
(الحرية - الثورة - النضال). وقد بقيت في معظم استعمالاتها محافظة على دلالتها
السياسية، باستحضار فعل النضال الفلسطيني، كما في قصيدة "إفادة في محكمة
الشعر" التي يقول فيها:

من جراح الماصلين ولدينا	ومس الجرح تولد الكبرياء
قبلهم؟ لم يكن هالك قبل	استدأ التاريخ من يوم جدوا
هبطوا فوق أرضنا أنبياء	بعد أن مات هذا الأبياء
أنقذوا ماء وجهنا يوم لاحوا	فأصامت وجوهنا السوداء ⁽¹⁾

حيث يبدو دور النضال هنا إحيائياً، بفعل تصحيات الماصلين التي بعثت
الحياة في النفوس العربية التي مرقتها الهزائم وأعادت البريق إلى وجوهها الكالحة

(1) إفادة في محكمة الشعر، نزار قباني، 410/3 411

وهو ما يعكس استحضارا إيجابيا من الشاعر لفعل النضال الفلسطيني في سعيه إلى التحرر الوطني ومسح آثار الهزيمة والاحتلال.

ويوظف برار موقعه الإيجابي هذا من النضال والمناضلين في نظمه الانتقادية إلى الأنظمة العربية التي عجزت عن الرقي إلى مستوى النضال الحقيقي لإفقاد فلسطين والأراضي العربية المحتلة، إذ يأخذ المناضل نجيباً آخر هو "الجندي المجهول" إشارة إلى دلالة الرمزية المتعالة عن التشخيص يقول الشاعر مخاطباً هذا الجندي:

لكن من عرفتهم

ظلوا على الحال التي عرفت

يدجنون

يسكرون

يقتلون الوقت

ويطعمون الشعب أوراق البلاغات، كما علمت

وبعضهم يفرس في وحوله

وبعضهم يخنس في بتروله

وبعضهم قد أهلق الباب على حريمه

ومتهمي نضاله

جارية في التفت^(٤).

فعل النضال هنا يأخذ دلالة حبة ليدخل في إطار معارقة نظلها اسحرية بين النضال الحقيقي الذي يسعى إلى تحرير الوطن (نضال الجندي والمناضل) والنضال الذي يقصر همه على إشاع الرعات الجنية (نضال الأنظمة). وهي المعارضة التي تصور الحاكم بصورة قائمة بطعنها الحيانة والانشغال بالأمور الشخصية عن الرقي إلى مستوى النضال الحقيقي الذي يضحى بالذات في سبيل القضايا القومية.

(٤) إلى الجندي العربي المجهول، نزار هاني، 323/3.

وبذلك يكون الشاعر عد جسداً، هي هذه المأحة الصيفة التي احتلتها مفردة الصال، حمل هم المقاومة من خلال ربط هذه اللعطة بقصة التحرر الوطني

3 - الحاكم - الشعب - الوطن:

اتحد الحاكم في شعر نزار أسماء متعددة هي الحاكم والحليفة والسلطان وانظام وأمير المؤمنين ويلو أن استحضار ألقاب تراثيه كالحليفة والسلطان وأمير المؤمنين له دلالة مرتبطة برؤية الشاعر إلى استمرار حضور جانب من هذا السمودج التراثي في شخصية الحاكم العربي. وهو الجانب الذي يراه في كثير من أشعاره مجسداً في الظلم والتسلط والاستبداد بالرأي.

يقول في قصيدة "البحث عن سيبة اسمها الشورى":

من يوم ولأنا

نسمع عن حكم الشورى

لكن الحاكم في الشرق الأوسط

قد بال على عقل الإنسان

وبال على رأي الإنسان

وبال على حكم الشورى

واحترق الرقص على أجساد الشعب

وشيد للظلم قصورا

ورمانا في آتون الحرب

وأحرق أهما وعصورا"

فالحاكم العربي هنا مستهتر بالشعب مبصير له ولهذا يمارس عليه أقصى أشكال الظلم والاستبداد بالرأي. وهو ما يجعله منه تحسيدا حقيقيا لعياب الشورى في الوطن العربي.

ولا نقف صوره الحاكم عد هذا الحد الممثل في غياب الشورى والاستبداد

(1) البحث عن سيبة اسمها الشورى، نزار قفتي، 584/6

بالرأي، ولكنها تتجاوزها إلى البطش بهذا الشعب ومصادرة حريته وممارسة الرقابة على كل تفاصيل حياته اليومية:

حين تصير نخوة

كالرب في السماء

تصنع بالعباد ما تشاء

تمسهم

نهرسهم

تبتهم

تبعثهم

تصنع بالعباد ما تشاء

حين يصير الحكم في مدينة

مسحة

والعكر كالخذاء

حين تصير نسمة الهواء

تأتي بمرسوم من السلطان

وحبة القمح التي تأكلها

تأت بمرسوم من السلطان

وفطرة الماء التي نشربها

تأتي بمرسوم من السلطان

حين تصير أمة بأسرها

ماشية تُملأ في زريبة السلطان

يحتق الأبطال في أرحامهم

وتجهض الماء

ونسقط الشمس على ساحاتنا

مشقة سوداء⁽¹⁾

فالسببان في هذا المقطع يمثل تجسدا لمصادرة حرية الشعب وتحويله إلى "ماشية تعنف"، يتجاوز ممارسة الرقابة على الفكر إلى ممارستها حتى على سمة الهواء وحب القمح وقطرة الماء ويعرر هذا القمع بممارسته أقصى درجات البطش والتقتيل على هذا الشعب، مستعملا في ذلك أعنى قوته القمعية.

والحاكم الذي ألف الاستبداد لا ترصيه سمة الحرية إذا هبت على شعه المقهور، لأنه يرى فيها تهديدا لسلطته، ولهذا مجده بقابل كل شكل من أشكال التعبير بقوة القمع

يرثع الحكام

في العالَم الثالث من صوت العصاير

ومن ضواء الأراهير

ومن زقزقة الحمام

ويندخلون البحر للسبح إذا أسرف في الكلام

صعب على الحكام في عالمتنا الثالث

أن يصادحوا الفكر

وأن يصادقوا الأقلام

هل يستطيع الذئب أن يصادق الأغنام⁽²⁾

وبما أن الحاكم يقف هذا الموقف العصارم من أشكال التعبير، فيسعى إلى حق زفره العصاير وهديل الحمام وإصاف رائحة الزهور لأنه يرى فيها معارضة لتفرده بالكلام، فإن معارضة الفكر والعلم هي مبدأ وأساس لاستمرار نظامه، إذ لا يمكنه ضمان حكمه إلا بمصاداة الكتابة وحرية الفكر ولهذا يأخذ الحاكم العربي عند زفر صورة الحاكم المناهض للثقافة والعلم

هذا بلاغ من صاحب الجلالة

(1) المخطوف نزار قباني، 107/3 109

(2) خمسون عاما في مديح النساء ص 197

الأحقر اليبين والمكتمل الصفات والمبجل الألقاب:
 تحسنا من ملك الملوك
 بحاجة الشعب إلى العدالة
 والحبر والثبات
 فقد رسنا ما يلي.
 يُطلب من وزارة التجارة
 أن تمنع استيراد أيما كتات
 وتفتح التجار أن يستوردوا البقالة⁽¹⁾

حيث تأخذ العدالة في مفهوم هذا الحاكم شكلا مثيرا للسخرية ودالا على
 استصغار شأن الشعب المتمثل في معاملته معاملة الدواب بحصر حاجاته في التهام
 النخلة ومنع استيراد الكتب.

ويقف نزار على المسحة الذهبية التي يحاول الحاكم العرب إغفاءها على
 أنفسهم، يربط سلطتهم بالشرعية الذهبية، لسد الطريق أمام كل دعوة للتعبير ورفع
 الظلم عن الشعب:

ما جاء يوما حاكم لهذه المدينة
 إلا دعا الناس إلى المسجد
 يوم الجمعة
 وقال في خطبته العصماء
 بأنه من أولياء الله
 وأصفاء الله
 وأصدقاء الله
 ما جاء يوما حاكم
 لهذه المدينة المقهورة
 المكورة

(1) غير ثقافي، نزار قباني، 205/6.

الحرية

إلا ادعى بأنه الممثل الشخصي

والتألق باسم الله⁽¹⁾.

وإضافة إلى هذه الصورة التي يتحد فيها الحاكم العربي الحطاب النديبي وسيلة لإعطاء نطقه واستناده طابعا شرعيا، فإنه يظهر عند نزار أنها بمظهر الحائس المعزط في الحقوق القومية للشعب العربي والمنشغل من تحرير الأراضي العربية المحتلة بركوب السيارات المكشوفة وتزيين صدره بالأوسمة:

أيها السادة

إني وارث الأرض الخراب

كلما جئت إلى باب الخليفة

سائلا عن (شرم الشيخ)

وعن حيفا

ورام الله

والجولان

أهداني خطاب

كلما كلنثه - جل جلالة -

عن حزيران الذي صار حشيشا

تتمطاه صياحا ومساء

واحتفالا مثل عيد العطر والأخصى

ودكري كريلاة

ركب السيارة المكشوفة السقيف

وغطى صدره بالأوسمة

ورشاني بخطاب⁽²⁾.

(1) أسهار الله نزار قباني، 359/6 - 360

(2) الخطاب، نزار قباني، 275/3 - 276

وبهذا تكون معرفة الحاكم وما يدور في معانها قد اتخذت تجليات يظهر فيها الحاكم العربي بصورة الطاعية المستبد الحائس لقضايا شعبه وعمومه. وهي صورة تكشف نظره انتقادية لأنظمة القمع العربية، وإن كان الشاعر في واقع الأمر قد هدد معظم هذه الأنظمة، فلم يحاصم منها نظاما بعينه ولم يتوجه إليه بالانتقاد، وهو ما يرجعه أحد الباحثين إلى طلب الشاعر للأمان، إذ "لو حدد عدوه أو أعداءه فإنه يمكن أن يبعد حياته كما فعلها كثير من أصحاب الأقلام الحرة الذين حاربوا الطغيان والاستبداد وحددوا أعداءهم في قوة ووضوح"¹ كما أن ذلك قد يكون راجعا أيضا إلى رغبة الشاعر في تحقيق الانتشار بين صفوف الجماهير، بركوب موجة الشعر الثوري الذي عبر فيه عدد من الشعراء عن معاناة حقيقية مع نظم الأنظمة العربية، فكان منهم من شجن وغدب ومنهم من أبعد عن أهله ووطنه. وهو ما لم يتعرض له برار بحال من الأحوال.

واحتل الشعب العربي مساحة واسعة في معجم برار بعد هزيمة حزيران فكان على الشاعر أن يستخر شعره لاستنهاض هذا الشعب وتحليصه من آثار الهزيمة قصد الاستمرار في طريق المقاومة ورد الاعتبار وقد أخذ أحد تجليات هذه المفردة (العرب) هذا التوجه التحريضي في قصيدة "منشورات عدائية على جدران إسرائيل" التي كتبت سنة 1970، حيث يقول موجهها خطابا إلى اليهود:

العرب المدين كانوا هتدكم

مصيري أحلام

تحولوا - بعد حزيران - إلى حقل من الأعنام

وانضلت (هانوي) من مكانها

وانقلبت (فيتنام)

حداق التاريخ دوما ترهز

فهي زنى السودان قد ماج الشقيق الأحمر

وفي صحارى ليبيا

(1) ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، رجاء القاش، ص 166.

أورق غصن أخضر

والعرب الذين قلم عنهم تحجروا

تعيروا

تغيروا^(١)

على صورة التي يرسمها الشاعر للشعب العربي ها صورة مشرقة، إذ حولته
حرب حزيران إلى حقن من الأكام مسند للتمجار في وجه اليهود، بعد ما كان
يرتبط في أذهان الآخرين بالبطولات المرمية وحكايات ألف ليلة وأحلامها
كما أن هذه الحرب قد مسحت عنه طابع القحولة واليباس والتحجر وحولته إلى
ستان واحد بالمحصب والاختضار.

غير أن هذه الصورة الطافحة بالتماؤل والأمل سرعان ما أصابت الشاعر
بحمية أمل كبيرة، لعدم انفجار الدم العربي في وجه العدو وعدم تحقيق حلم تحرير
الأراضي العربية المحتلة فكانت هذه الحية داءاً لأن يصب الشاعر غضبه على
الشعب العربي ويحملة مسؤولية الفشل في تحقيق هذا الحلم يقول بعد مرور
عشرين عاماً على الهزيمة:

لقد مر عشرون عاماً علينا

لقد مر عشرون عاماً

ولا نجم يسطع

لا أرض تحبل

لا قمح يطلع من تحت هذا الركام

ولا خيمة ماطرة

فهل نسي الشارع العربي الكلام؟

وعبرنا شعوباً بلا فكرة

لماذا الجماهير

بين المحيط وبين الخليج

(١) مشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 1972/3 - 193

محبوب الأروقة كالقطط المخاضة

وأين هو الشارع العربي

الذي كان يمزج لحم الطعامة

ويخترع العاصعة؟⁽¹⁾

عاشع العربى الذى كان الشاعر يرى فيه وعدا بالحصب والتعير أصبح عبده، بعد عشرين عاما من الانتظار، شعبا بلا ذاكرة ولا لسان، وتحول إلى ركام لا يعد إلا بالمحل والحراب. وبهذا فقد هذا الشعب صورته المشرقة التي رسمها له الشاعر في قصيدة "مشورات فدائية على جدران إسرائيل"، ليبدأ في رسم صورة سلبية له قائمة على تحميله وور الهرائم الحربية أمام اليهود، كما في المقطع السابق، وكما في قصيدة "جمال عبد الناصر" التي يقول فيها موجه الحطاب إلى الرئيس المصري جمال عبد الناصر:

سقيناك سم العروية حتى شبعث

رميناك في بار عمان حتى احترقت

أريناك خدر العروية حتى كثرث

لماذا ظهرت بأرض النفاق

لماذا ظهرت

معن شعوب من الجاهلية

ونحن التفتت

معن التدبذث

والباطية

سابع أريابنا في الصباح

وبأكلهم حين تأتي العشية⁽²⁾

فالشاعر يصب حقه ونقته على هذا الشعب بسبب ما يراه خذلانا للرئيس

(1) التقي، نزار قباني، 256/6 - 257.

(2) جمال عبد الناصر، نزار قباني، 358/3.

في حربه مع أعداء الأمة. ولهذا فإنه لا يردد في كيل أقسى الشتائم له من غدر وبنافق وتقلب دائم في المواقف، حتى لم يجد وصفا جامعاً لكل هذه النقاظ أشد دلالة في الإهانة من أنه شعب من الجاهلية. وبذلك يتقلب الموقف "العاصب" للشاعر من هذا الشعب إلى هجاء عفيف له، بحيث لا يرى فيه إلا نجسداً للنقاظ التي لا تقف عند حدلان الرئيس في حرب حريزان، ولكنها تتجاوز إلى أن تصبح أوصافاً متجذرة فيه، إذ لا فائدة ترجى من التعويل عليه في مواقف البطولة، كما يتضح في موضع آخر هو قصيدة "السمفونية الجوية الخامسة" التي كتبها سنة 1985 في تمجيد المقاومة الشعبية بجيوب لبنان.

سميثك الجنوب

يا من يصلي الحجر في حقل من الأكام
لا تنظر من حرب اليوم سوى الكلام
لا تنظر منهم سوى رسائل الغرام
لا تفتحت إلى الوراء يا سيدنا الإمام
فليس في الوراء غير الجهل والظلام
وليس في الوراء خير الطين والحام
وليس في الوراء إلا مدن الطروح والأقوام⁽¹⁾

فالعرب، بحسب هذه النظرة القائمة التي يراها بها الشاعر، شعب لا يعرف لنصرة الإخوان قدراً، فهم قد أصبحوا من مرط جيهم "شعباً من صعبين"، كما يقول في قصيدة أخرى⁽²⁾، وهم بجانب ذلك شعب الجهل والظلام والأحوال والنوم الضعيفة الواهنة، لا يرجى من ورائهم خير، لهذا كان على الجنوب أن يخوض حربه التحريرية وحده، دون الاعتماد على عجزهم الذي يصل بهم إلى حد المذم:

لا تستفت بمأزن أو وائل أو تغلب
فليس في معالج الأقوام

(1) السمفونية الجوية الخامسة، نزار قباني، 64/6.

(2) قصيدة راشيل وأخواتها، توثبات مرارية على مقام العشي، ص 268.

قوم اسمهم حرب⁽¹⁾

وإذا كنت هذه هي النتيجة القائمة التي انتهى إليها الشاعر في هجائه لشعب العربي بالجن وتحميله وزر احتلال الأرض العربية، فإنه قد وجد رواية أخرى لنصب نقيته عليه والانتفاص من قدره هي وصفه بالجن أمام الأنظمة الحاكمة والاستلام لبطشها وتسلطها:

وقفت في الطابور

كان الناس يأكلون اللب والترمس

كانوا يطرحون البول مثل الماشية

من عهد فرعون إلى أيامنا

هناك دوما حاكم يأمره

وأمة تبول فوق نفسها كالماشية⁽²⁾.

فالأمة التي لا نعي هنا غير الشعب العربي قد برلت من حرط جنبها واستكانتها إلى الظلم، في عين الشاعر، إلى مستوى حقير من مستويات تلبد الإحساس، هو مستوى الماشية التي تبول على نفسها، وهو لا يستثني من هذا أحدا ولا فترة من فترات التاريخ الإسلامي، بما فيها تلك العترات المضنية التي تشمل عصر السوء وما بعده (من عهد فرعون إلى أيامنا ..)، وبهذا يتحول ما قد يبدو في ظاهره نقدا للظلم والتسلط إلى هجاء لادع للشعب العربي وللتاريخ العربي الإسلامي برمته.

وقد أصبح وصف هذا الشعب بالحيوان والأعنام والمدنية أمرًا شائعًا عند الشاعر في تصوير خصومه لظلم الحاكم ويزود حبه الثوري. يقول في قصيدة "تقرير سري جلدنا من بلاد قممستان":

من أجل هذا أعلن العصيان

باسم الجماهير التي تجلس كالأبقار

(1) السعوية الجنوبية الخامسة، نزار قباني، 75/6

(2) التأشيرة، نزار قباني، 93/6

تحت الشاشة الصغيرة
باسم الجماهير التي يسقونها الولاء
بالملاعق الكبيرة
باسم الجماهير التي تُركب كالعير
من مشرق الشمس إلى مغربها
تُركب كالعير
ومالها من الحقوق غير حق الماء والشعير
ومالها من الطموح غير أن تأخذ للحلاق روجة الأمير
أو أبة الأمير
أو كية الأمير
باسم الجماهير التي تصرع لله لكي يديم القائد العظيم
وحزمة البرسيم⁽¹⁾

في هذا المقطع تتحول ثورة الشاعر على الظلم والقمع (أهل العصب) إلى هجاء للشعب العربي، يكيل له فيه أصعب الشتائم وأكثر الصفات الحيوانية تحقيرا (الجماهير التي تجلس كالأبقار - تركب كالعير - تصرع لله أن يديم حرمة البرسيم.) ويصوره عائفا للذل وبازلا بطموحه إلى تسخير معه لحمة الطعان بأوصع السبل وأحقرها (أن تأخذ للحلاق روجة الأمير أو . كية الأمير).

وبهذا تتحول الجماهير العرمة عند الشاعر إلى حيوان طبع دليل لا هم له إلا حرمة البرسيم والجلوس أمام الشاشة يستهلك حطانات الولاء والتعاني في إذلال النفس على أبواب الطغيان.

وقد شكك حادثة اغتيال بلفيس الراوي، روجة الشاعر، في انعجار حلال الحرب الأهلية ببيروت ناعثا لأن يصب حام غضبه على الشعب العربي كله محملا إياه مسؤولية هذه الجريمة ومتهما إياه باحتراف القتل والإجرام.

(1) تقرير سري حفا من بلاد قمحسان، نزار قباني، 40/6.

بلقيس

إن قضائنا العربي أن يغتالنا عرب
ويأكل لحمنا عرب
ويقر بطننا عرب
ويقتل قهرنا عرب
فكيف نفر من هذا القضاء؟
فالحنجر العربي ليس يقيم فرقا
بين أعتاق الرجال
وبين أعتاق النساء⁽¹⁾.

فشراسة العرب وعشقهم لسكك دماء الأبرياء وأكل لحوم البشر، في نظر
الشاعر، قدر لا مرد له، لأن القتل والمدر والطمع من الحلف جوهر ثابت فيهم لا
مفر منه ولا سبيل إلى تغييره. بل إن عشقهم للقتل قد وصل بهم إلى حد اتخاذ
هواية يتلذذون بممارستها، شأن للشواذ:

لما تناثر جسمك الضوئي

يا بلقيس

لؤلؤة كريمة

مكرت: هل قتل النساء هواية حريم

أم أنا في الأصل محترفو جريمة⁽²⁾

وسالغ براد في وسم العرب بالإجرام، فيصممهم بالأعراب القسلة:

وسيعرف الأعراب يوما

أنهم قتلوا الرسول⁽³⁾.

فاكثر الأعراب في القرآن الكريم « أشد كُفْرًا ونفاقًا » وأقلهم « من يؤمن »

(1) قصيدة بلقيس: نزلو قبلي، 50/4 - 52.

(2) نفسه، 63/4.

(3) نفسه، 87/4.

يَا اللَّهُ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ⁽¹⁾، حتى كانت عظمتهم هاته وجماعهم أمرا متجلدا في أخلاقهم منهم من أن يبعث الله رسولا منهم⁽²⁾

وفي قصيدة "الحب لا يقف على الضوء الأحمر" ينهي الشاعر هذه الصورة القائمة من الحرب بإعلان موت الجانب الإنساني فيهم، لتحولهم جميعا إلى حيوانات شرسة لا يؤمن جانيها

لا تسامز

بجواز عربي بين أحياء العرب!!

فهم من أجل قرش يقتلونك

وهم - حين يجوعون مساة - يأكلونك

لا تكن ضيفا على حاتم طي

فهو كذات

ومضات

فلا تخذلك آلاف الجواري

ومناديق الذهب

يا صديقي

لا تسر وحملك ليلا

بين أبواب العرب

أنت في بيتك محدود الإقامة

أنت في قومك مجهول النسب

يا صديقي

رحم الله العرب⁽³⁾.

وبهذا تكون لحظة الشعب وما يدل عليها في معجم تزار (العرب الجماهير

(1) سورة التوبة، الآية: 97 - 99.

(2) تفسير القرآن العظيم، لأبي كبير، 875/2.

(3) الحب لا يقف على الضوء الأحمر، تزار قباني، 284/4 - 285.

الملايين - الشارع العربي) قد حصمت لسيقات هجائية قاسية تضم كل الأوصاف الوضيعة التي يمكن رسم الإنسان بها من جبن وغدر وخديعة ونفاق ولؤم واحتراف للقتل والإجرام وتجرد من صفة الإنسانية ونزول إلى مرتبة الأعمام والأبقار...¹

وقد عبر نزار في غير ما موضع عن قصده إلى رسم هذه الصورة القاتمة للشعب العربي، معتبرا ذلك جلدا وعقابا له على إهمال واجباته القومية والوطنية. يقول في "قصتي مع الشعر": "أعتبر الجلد عن طريق الشعر من أخف العقوبات بالنسبة لعالم عربي مازال منذ حزيران 1967 يتفرح على المسلسلات التلفزيونية ويتعاطى حبوب النوم وبشرات الأحيار ومورمين (ما يطله المستمعون). هذا هو العالم الذي أكتب عنه. إنه عالم مصاب بالشلل النصفي وطندان الذاكرة"²

ويقول في جواب عن سؤال لجهاد فاضل حول سبب انتقاله إلى هجاء الجماهير العربية: "لأن الجماهير العربية دخلت في حالة (الكوما) منذ السبعينات ولم تعد ترى أو تسمع أو تحس شيئا. الشارع العربي أصبح دجاجة منزلية تنام في الساعة السادسة مساء، ولا تفكر إلا في الطعام والنفق والتاسل () لذلك كان لا بد من وضع الجماهير العربية تحت دوش بارد، حتى تعود إلى وعيها السياسي"³

وهكذا يلتقي موقفه الشعري بموقفه الثري في النزول بهذا الجماهير إلى مرتبة الحيوان وسلوك مختلف السبل التي تؤدي إلى احتقارها والانتقاص من قدرها وهي نظرة ليس من شأنها أن تؤدي إلا إلى تدمير الشعب العربي وتدمير روحه، كما يرى جهاد فاضل في تعليقه على ديوان "قصائد معضوب عليها" "إن هذا النوع من الشعر لا يدمر السلطة كما يحب نزار أن يصور الأمر، بل يدمر أشياء أخرى منها روح الشعب العربي وروح المقاومة عنده، كما يدمر الشعر، إن شعر نزار هذا ليس تحريضا أو استنهاضا لهمم بقدر ما هو يأس وحيل يدين وسادية وانتحار وهو من زاوية أخرى رؤية حاكمة لرحالة غربي لا رؤية ثورية لشاعر عربي

(1) مرار قباني، 433/7.

(2) فتايت شاعر، جهاد فاضل، ص 60 - 61.

فالحملة الضارية كما تبدت في قصائده التي أشربا إلى بعضها انهدا، إنما أصابت قبح كل شيء العرب كعتصر وشعب، وجرححت قبل كل شيء شبا في الضمير القومي بعد تركرت هذه الحملة على هدف أساسي هو كون العرب قاتل وأقواما لا شعا ولا أمه وإذا كانوا شعا وأمة، فهاكم صورة الإلثيين وهو يعرض هذه الصورة بشكل هجاء شعوبي مقدح لا مثل له في عنقه وقسوته. حتى نراث الشعوية تقديم لا يتضمن في هجاء المقومات العربية ما يلعبه برار في ديوانه هذا ولكن جوهر الحملة القديمة والمستحدثة واحد. هجوم على الصفات العربية المعروفة من كرم وحسب وبنو وأدب. هجوم على إنسانية الإنسان العربي وكونها بدسطرة إنسانية غير قابلة للعلاج والشفاء. وهو لا يقدم بالطبع أي حل لأنه لم يحسب حساب لمحاول، فذهبه وعقله منصرفان للتدمير لا لـسواء¹⁷

وإذا كنا لا نذهب إلى ما يذهب إليه هذا الباحث من اتهام برار بالشعوية، فإسنا يؤكد الأثر المدمر لرسائله الشعرية هذه القائمة على هجاء الشعب العربي والإسعاد في تحقيره ومعاقبته وتحميله أوزار كل جريمة أو حادثة قتل تحدث في الوطن العربي، وتحميله وزر ظلم المحكام وطغيانهم

ولم نخرج معرفة الوطن وما يدل عليها (الشرق - العالم العربي - الأمة) عن هذا السياق التحقيري في أغلب شعر برار. يقول في قصيدة "قرص الأسرى" معددا شتائم للوطن العربي:

لا

ليس هذا الأبله المعاق والمرفق الثياب

والمجدوث والمعلوث

والمشغول في النحو وهي الصرف

وهي قراءة المصجان والتبصير

لا

ليس هذا وطني النكيز

لا

ليس هذا الوطن المنكس الأعلام
والعارق في مستقع الكلام
والحامي على سطح من الكبريت والقصدير

لا

ليس هذا الرجل المنقول في سيارة الإسعاف
والمحفوظ في ثلاثة الأموات
والمعطّل الإحساس والضمير

لا

ليس هذا وطني الكبير⁽¹⁾.

فالشاعر في هذه القصيدة يكيل سيلاً من الشتائم للوطن العربي، لا يمكن أن يتلقاها إلا من عدو حاقد لا من مواطن غيور عليه حريص على كرامته فهو أبده ومعاق ومرقع الثياب ومجدوب ومعلوب ومشعول في أمور اللغة وغازق في الشهادة وميت ومعطل الإحساس وعاقد للضمير.. وهو إلى هذا أشبه بالسلعة وأشبه برفعة الشطريخ⁽²⁾ وسادي وفاشي وشحاذا وأمّي ورجعي وجسّي ومحكوم بالإعدام ومصاب بالعصام وجامع للمتناقضات ومسوح كالصرصار وضيق كالصرير⁽³⁾ ومدعور كالغارة ومدس على الكحول وقابل للبلع كقرص الأسير⁽⁴⁾ وهو بجانب كل هذا جبان لا حدود لجبهه. يقول الشاعر في خضم المقاومة الشعبية في جنوب لبنان:

سبذكر التاريخ يوماً قرية صغيرة
بين قرى الجنوب

(1) قرص الأسير، تزار قياتي، 56/6 - 57.

(2) نفسه، 51/6.

(3) نفسه، 54/6 - 55.

(4) نفسه، 58/6 - 59.

ندعى (معركة)

قد دافعت بصدورها

عن شرف الأرض وعن كرامة العروبة

وحولها قبائل جبانة

وأمة معككة⁽¹⁾.

فالأمة العربية ليست، في نظره، سوى مجموعة من القبائل المعككة الجبانة المتحللة عن مواقف البطولة.

والواقع أن وصف الأمة العربية بأنها مجموعة من القبائل المعككة المتناحرة فيما بينها وصف شائع ومتكرر عند الشاعر. فهو يقول في "قراءة على أصرحة المجاديب"

تتأثري

كالورق اليابس يا قبائل العروبة

واققلي

واختصمي

وانتهري

يا طيبة ثانية

من سيرة الأندلس المملوكة⁽²⁾

فهذا الوصف يعد الوسيلة المثلى لصب نقمته على هذا الوطن وإشغاء غلبه منه ولهذا ربط وظيفه شعره بشكل صريح، "بالصرّاح في وجه هذه القبائل"، حيث يقول "وظيفة الشعر أن يصرّح في وجه هذه القبائل التي تدبّع بعضها وتشرب دم بعضها"⁽³⁾.

وبهذا لم تحرج معرفة الوطن وما يدور في معناها (الأمة الشرق العالم

(1) السمعونية القصوى الخامسة، نزل قباني، 72/6.

(2) قراءة على أصرحة المجاديب، نزل قباني، 312/3.

(3) نزل قباني، 420/7.

العربي) عن السياق الهجائي الذي خضعت له نظرة الشاعر إلى الشعب العربي وهو م يجعل وظيفتها نصب في الاتجاه التدميري بقية الذي أحدثته هذه النظرة، مما جعل أحد الباحثين يرى في هذا الموقف السلبي من الوطن العربي دعوة شعبية تهدف إلى الانتفاص من شأن العرب بإصغاء صفة القبائل المتناحرة عليهم وتقصيرهم عن بلوغ مرتبة الشعوب المتحضرة⁽¹⁾

4 - شخصية جمال عبد الناصر:

لم تحظ شخصية سياسية باعتماد مرار كما حظيت به شخصية جمال عبد الناصر فقد خصه بأربع قصائد هي: "الهرم الرابع" و"إليه في يوم ميلاده" و"رسالة إلى جمال عبد الناصر" و"جمال عبد الناصر". وفي كلها يغف الشاعر موقفه المعجب بهذه الشخصية، معالما بذلك موقفه من بقية الحكام العرب الذين رأى فيهم رمزا للتسلط والطغيان. يقول في قصيدة "الهرم الرابع":

يا من يتساءل، أين مضى عبد الناصر؟

يا من يتساءل،

هل يأتي عبد الناصر

السيد موجود يا

موجود في أرقعة الحيز

وفي أزهار أوتينا

مرسوم فوق نجوم الصيف

وفوق رمال شواطئنا

موجود في أوراق المصحف

في صلوات عطينا

موجود في كلمات المحب

وفي أصوات عطينا

(1) فتايت شاعر، ص 144.

موجود في عرق العمال
وفي أسوان وفي سينا
مكتوب فوق بناقنا
مكتوب فوق تحدينا
السيد مام، وإن رجعت
أسراب الطير
سيأتينا⁽¹⁾.

فهذه الشخصية قد تحولت عند الشاعر إلى روح حية تسري في كل الجسم العربي وتتجلى على كل جزء من أجزائه، بسبب ما يراه لها من مواقف بطولية كانت لخير الوطن العربي وصمد العدوان عنه، حتى أصبح موته مجرد نوم قليل لأن تعود روحه بعده مبشرة بالنصر الذي أرسى أسسه الثورية في حياته.

وهكذا يصبح جمال عبد الناصر عند تزار رمزا ومعلما ثوريا، على الشعب العربي أن يسير على دربه:

يا أيها المعلم الكبير
كم حزنتنا كبير
كم جرحنا كبير
لكننا

نقسم بالله العلي العظيم
أن نجس الشروع في الأحقاد
ونحنق الغيرة

نقسم بالله العلي العظيم
أن نحفظ الميثاق
ونحفظ الثورة

وعندما يسألنا أولادنا:

(1) اللهم الرابع، تزار قباني، 371/3 - 372.

من أنتم؟

في أي عصر عشتم؟

في عصر أي ملهم

في عصر أي ساحر

مجيهم: في عصر عبد الناصر

الله، ما أروعها شهادة

أن يوجد الإنسان في زمان عبد الناصر⁽¹⁾.

قال جرح الذي حلفه موت الرئيس "المعلم" في نفس الشاعر لا يشعبه إلا
السير على طريق الثورة الذي رسمه. كما أن الحزن على فقدته لا يسليه إلا الفخر
بالعيش في عصره الزاهر فهذا الزمن الذي كثيراً ما ملأ الشاعر بأساً وغصبا لتجرعه
فيه مرارة هريمة حزينان قد تحول، بسبب عيش عبد الناصر فيه، إلى مصدر لدهو
والاعتزاز.

غير أن الشاعر يتجاوز هذه الحدود "الثورية" في مدح جمال عبد الناصر،
ليجعله في موضع الرسول صلى الله عليه وسلم واصفا إياه بأحر الأنبياء:

قتلاك يا آخر الأنبياء

قتلاك

ليس جديدا علينا

اغتيال الصحابة والأولياء

فكم من رسول قتلنا

وكم من إمام دبحناه وهو يصلي صلاة العشاء

فتدريحا كله محنة

وأبائنا كلها كربلاء⁽²⁾

يتضمن هذا المقطع تخلياً عن مدح جمال عبد الناصر وجعله رمزاً ثورياً

(1) رساله إلى جمال عبد الناصر، نوار قباني، 380 - 379/3

(2) جمال عبد الناصر، نوار قباني، 355/3

وتغزى وتشقى وتعطش وحلث⁽¹⁾

ففي هذا المقطع يصح الشاعر معارفة بين الطرفين بإعطاء جمال عبد الناصر قناع النبي موسى عليه السلام، مع كل معاناته مع بني إسرائيل، وإعطاء الشعب العربي أوصاف هذا الشعب المجاهد الذي أجاب نبي الله حين دعاه للدخول إلى الأرض المقدسة بقوله: ﴿فَاذْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَتِلَا إِنَّا فَهْنًا قَنَعُورٌ﴾⁽²⁾ فحرم الله عليه هذه الأرض.

وبهذا جاء مدحه لهذه الشخصية متضمناً هجاء مقذعاً للشعب العربي، من جهة، ومفرقاً في المبالغة والتقديم، من جهة أخرى. وهو ما يجعلنا نشكك في الدوافع الثورية لامتداحها، و يرجع فهمها في إطار العلاقة التي كانت تربط الشاعر بالرئيس. هذه العلاقة التي تنطوي على صنيع كان قد أسداه جمال عبد الناصر إلى نزار، يتمثل في رفع الحظر الذي كان مضروباً عليه وعلى أشعاره في مصر بعد نشر قصيدته "هوامش على دفتر المكية" سنة 1967. وهو الحظر الذي لم يتحمله الشاعر، فبعث برسالة استجداء إلى الرئيس يقول في آخرها متوسلاً: "يا سيدي الرئيس، لا أريد أن أصدق أن مثلك يعاقب الناف على نزيهه، والمجروح على جراحه، ويسمع باضطهاد شاعر عربي أراد أن يكون شريفاً وشجاعاً في مواجهة نفسه وأُمته، فدفع ثمن صدقه وشجاعته.

يا سيدي الرئيس

لا أصدق أن يحدث هذا في عصرك⁽³⁾.

فجاء قرار رفع الحظر بحط جمال عبد الناصر على الشكل التالي.

- 1- لم أقرأ قصيدة نزار قناني إلا في الصفحة التي أرسلها إلي وأنا لا أجد أي وجه من وجوه الاعتراض عليها.
- 2- تلمى كل التنايير التي تكون اتحدت خطأ بحق الشاعر ومؤلفاته،

(1) جمال عبد الناصر، نزار قباني، 356/3

(2) المائدة/ 24.

(3) نزار قباني، 438/7.

ويطلب إلى وزارة الإعلام السماح بتداول القصيدة.

3- يدخل الشاعر مرار قباني إلى الجمهورية العربية المتحدة، ويكرم فيها كما كان في السابق⁽¹⁾.

يقول مرار "بعد كلمات جمال عبد الناصر تعبر النفس وتعبر اتجاه الريح، وتغرق المشاعبون وانكسرت طولهم ودخلت (الهوامش) إلى مصر بحماية عبد الناصر، ورجعت أنا إلى القاهرة مرة بعد مرة"⁽²⁾.

ألا يحق لنا أن نقول بعد هذا بأن هذا الصبح قد عرب الرئيس إلى قلب الشاعر، فجعله ذلك يكيل له كل هذا المديح الذي وصل به إلى مبالعات غير محمود؟ وإلا، فلماذا لم نجد لهذا المديح أثراً بعد صد العدوان الثلاثي سنة 1956، ولم يأت إلا على شكل مراتب بعد وفاة الرئيس وبعد رفع الحظر على نشر الهوامش؟

ومهما يكن الأمر، فإن حديث مرار عن جمال عبد الناصر لم يكن ذا هدف تحريضي للشعب العربي باستلهاام روحه الثورية، إلا أن هذا في ذاته ليس عيباً، إنما العيب في تلك المبالعات المثينة التي أوصلت هذه الشخصية في عين الشاعر إلى درجة حتم السوء، وفي اتحادها سبيلاً لإحياء روح الشعب العربي وإدلاله وتحقيره

وبعد، فما هي الرسالة التي قدمها مرار قباني للقارئ العربي في معجمه السياسي؟

إن ما قمنا به من دراسة لهذا المعجم في هذا الفصل يؤكد أنه يمكن تقسيم سياقته الشعرية إلى ثلاثة أجزاء:

- (1) جزء كبير منه يحمل هجاء مرا وقاسيا للشعب العربي وللوطن العربي.
- (2) جزء كبير منه معمل بحمولة جسية، لا هم له إلا تسويق الجسد الأثوي وتعريته للمريد من الانتشار بين أوساط المراهقين

(1) نفسه، 439/7.

(2) نفسه، 439/7.

(3) جزء صغير منه يحمل هم التعبير البتء، لكن الشاعر لم يقدّم تطويره، وارتد في أغلب الأحيان إلى تكريس الاتجاهين الأولين

وبذا تركنا جرأه الموظف في سياق الحس حساً وأضعا إلى شعره العربي العذب والخاص بالندوة إلى العربي ونحري العلاقات الجسية، فإن جرأه السبسي قد جاء حاملاً لرسالة سلبية مدمرة، وهو ما يجعل نقول مع شاعر البلسي بأن براراً "قد كرس معاني الهزيمة في شعر سياسي انهزامي"¹

فلماذا إذن كتب برار هذا النوع من الشعر، بما أنه لم يكن يحمل هم الثورة ولا يمثل سرودح الشاعر المتمرد² إذ أنه استقبل بطرق رسمية في أغلب الدول العربية وقيت دوايره تدع "في الأماكن التي تباع فيها الأطعمة والأشربة"³

لا شك في أن الشاعر كان مكوناً دائماً بهاجس العرض والمطلب والاستجابة بما "يطلبه القراء"، وهو التأثير على "مورعين ما يطلبه المستمعون"⁴

ولهذا كانت لأحداث السياسة الكبرى في الوطن العربي تعرض عليه لاستجابة لهذا العصب الشعبي المطبوع بالانفعال، فجاء شعره مطبوعاً بهذا الانفعال ومستجيباً لهذا العصب وهذا الهم⁵ يقول شاعر البلسي موصفاً الهاجس التجاري في كتابة نزار لهذا النوع من الشعر: "تصوروا لو أن براراً مثلاً ظل يلعب طوال هذه السنوات ببطاقات المرأة التي عرفها: بطاقة هساتينها وبطاقة عطورها وبطاقة شعرها وغير ذلك. فماداً كان ممكناً أن يحدث له، خاصة في منتصف الستينات، وقد اشتعل الكعاج الفلسطيني المسلح، وقامت حرب الاستراف، ثم مات عبد الناصر في مطلع السبعينات، ثم جاءت النكبة العربية الكبرى في لبنان لقد كان مؤكداً بأن براراً كشاعر [كدا] سوف يحف سطوحه وتحتت نجومته وتقل

(1) الضوء واللمبة، ص 511.

(2) فتايت شاعر، ص 125.

(3) الضوء واللمبة، ص 627.

(4) نزار قباني، 433/7.

(5) لا يستتي جهاد فاضل مرثي الشاعر في جمال عبد الناصر من هنا التوجه في الاستجابة لانفعالات الجماهير وركوب الموجه التي رخصها. انظر فتايت شاعر، ص 82 - 83.

شعبته وتنخفض مبيعات دواوينه، حيث تكون العرصة موائبة للشعراء العرب الآخرين الذين سيركبون الموجة الجديدة»⁽¹⁾

وإذا كان الاعتراف هو الدليل الذي لا يحتاج معه إلى دليل، فإن نزارا نفسه يؤكد حاجس الاستجابة لقانون العرض والطلب في اهتمامه بشعر السيادة، حيث يقول في حوار أجراه معه ياسين رفاعية سنة 1988: "إنني لا أتعرب هذا التحول في شعري وفي أفكاري وفي مواقفي. فالجمهور العربي أصبح وحشا سياسيا لا يفت في وجه شهيته شيء. فإذا لم نطعمه قصيدة سياسية أكلك" ⁽²⁾ ومن أجل ألا يأكل الوحش الشاعر فقد أطعمه شعرا طافحا بالهجاء والشنيمة.

(1) الضوء واللعب، ص 483.

(2) نزار قباني، 8 / 530 - 531.

الفصل الرابع: المعجم الديني

يحتل المعجم الديني مساحة هائلة من شعر نزار، إذا قدرناه بمعجمي النعل والسياسة اللذين يهيمنان على معجمه الشعري. ولعل هذا يوضح لنا أن نزار لم يكن مشغولاً بتقديم رسالة دينية إلى القارئ العربي تحاكي فيه شعوره الإسلامي ونهدف إلى استنهاض همته، من خلال تحريك هذا الشعور، بقدر ما كان مشغولاً بالبحث عن السبل التي تجعل شعره مقروءاً ومتشرباً على أوسع نطاق.

وهذا الأمر هو الذي سنسعى إلى التأكد من صحته في هذا الفصل من خلال دراسة التجليات السبائية لهذا المعجم الذي يمكن تقسيمه إلى أربعة حقول دلالية هي: حقل مصطلحات التدين (وأحد منها مصطلحين هما العبادة والصلاة) وحقل الرموز الدينية (ويضم أسماء الأنبياء الرسول صلى الله عليه وسلم وعيسى وموسى عليهما السلام، إضافة إلى أهل الكهف) وحقل التصوف وحقل الذات الإلهية وأسماء الله الحسنى.

1 - العبادة والصلاة:

حاء في لسان العرب، "عبد الله يعبد عبادة ومعبداً ومعبداً: تأله له (...) والتعبد التسلُّك والعبادة: الطاعة (...) ومعنى العبادة في اللغة: الطاعة مع الخضوع"⁽¹⁾ وفي المعجم الوسيط: "العبادة: الخضوع للإله على وجه التعظيم"⁽²⁾ وهكذا ترتبط العبادة في التصور الإسلامي بالخضوع لله عز وجل وحده وطاعته. وفي القرآن الكريم تدعو الآيات التي فيها ذكر للمفرد العبادة أو أحد مشتقاته، بشكل

(1) لسان العرب 272/3 وما بعدها (ص 6).

(2) المعجم الوسيط، 600/2.

صريح أو ضمني، إلى إخلاص العبادة لله وحده، ونقزع كل من يتوجه بها إلى غيره ونعتبر ذلك شركاً به تعالى وكهراً: ﴿لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ هُوَ الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ﴾ وقال المسيح ينفق إسرائيلي أعيدوا الله في ورثكم إنهم من يشرك بالله فقد حرم الله عليه الجنة ومأواه النار⁽¹⁾

﴿وَأَعْبُدُوا اللَّهَ وَلَا تُشْرِكُوا بِهِ شَيْئاً﴾⁽²⁾

أما برار فقد عرف عنده لفظ العبادة اترياحاً عن هذا المعنى، لينتجد دلالات لا علاقة بها بعبادة الله تعالى. منها عبادة الذات التي تفضل عنده كل عبادة سواها. مارسنت ألف عبادة وعبادة فوجدت أصلها عبادة ذاتي⁽³⁾ وعبادة المحبة:

هذا الهوى ضموه يداخلنا ورقيقنا ورقيق نجوانا
علمل مدارسه ومعيله مهما يكني معنا وأيكانا⁽⁴⁾
غير أن أكثر أنواع العبادة عنده عبادة المرأة.

تراني أحبب؟ لا، لا، محبال أنا لا أحسب ولا أهرم
إلى أن يصيق فؤادي بمري ألبخ، وأرجو، وأستهم
فسيهم لي- أنت تعبدتها لمادا تكابر أو تكتم؟⁽⁵⁾

محب المرأة قد وصل بالشاعر إلى درجة العبادة، منضياً إليها في مقام الألوهية.

ويحرج الشاعر من هذا المعنى العام لعبادة المرأة إلى عبادة أعضائها، فجده يعبد يدها:

لم أنصور أن يكون على السيد التي عبيدتها مقتلبي⁽⁶⁾

(1) المائدة / 72

(2) النساء / 36

(3) الرسم بالكلمات، نزار قباني، 466/1.

(4) بعد العاصمة، نزار قباني، 488/1.

(5) مكابرة، برار جباري، 23/1.

(6) خاتم المحطة، نزار قباني، 53/1.

ويعبد شعرها فيتعاني في عبادته.

هل نعرفين؟

لماذا أستميت في عبادة شعرك

لأن تفاصيل قصتنا

من أول سطر إلى آخر سطر فيها

منقوشة عليه

شعرك، هو دفتر مذكراتنا

فلا تتركي أحدا

يسرق هذا الدفتر⁽¹⁾.

كما يعبد عبيها.

إنني أعبد عبيك ولا تنبني الليل بهذا الحبر⁽²⁾

ويصمي على هذه اللفظة معاني تدخلها في باب الجنس، بتوجيه عبادته إلى

بعض أعضاء الجسد، في حال تمردها، وتوجيهها أيضا إلى أعضاء ارتطفت في

معجمه العربي بالشهوة والدعوة إلى العري، كالهد:

قَدْ أَدْرَكْتُ دَوْقِي وَمَا مِنْ قَلَسَاءِ أَهْبَدُ:

فَشَعْرُهَا كَمَا أَحْبَبَ مَهْمَلٌ مَبْنُودُ

وَنَهْدُهَا كَسَلْتُ مِنْ يَأْسَمِينَ يَقْعَبُودُ⁽³⁾

حيث تستجيب المرأة لذوق الشاعر المتمثل في عبادة الجسد، لتقوم بتدبير

شعرها وإعماله وتعرية نهديها، فتكون استجابتها تلك استجابة لعزيزته وغريبتها

أيضا:

كَانَتْ تَنْثَنُ مِثْلَمَا يَنْثَنُ ذَهَبٌ مَجْهَدُ⁽⁴⁾

وفي قصيدة (نهذاك) يعلن عبادته لهندي المرأة، رابطا ذلك بالسياق الجنسي

(1) مائة رسالة حب، مراد قباني، 432/2.

(2) 22 ميساك، مراد قباني، 226/1.

(3) عند امرأة، مراد قباني، 171/1.

(4) نفسه، 170/1.

صنمان عاجيان قد ماجا يبهر مضرم
صنمان، إني أعبد الأصنام رغم تأثمي⁽¹⁾.

وبهذا يكون لفظ العبادة عند نزار قد وظف في سياقات تخرج به عن عبادة الله تعالى إلى مجال تأخذ فيه أعضاء جسد المرأة موقع الصدارة. وهو ما يسقطه في نظرة أدونيس التي ترى في جسد المرأة شيئاً يُعد⁽²⁾، مع أن أدونيس يجعل من عبادة الجسد سبيلاً للتحرر من عبادة الله وجعله "كشيخ يموت"⁽³⁾، لكون هذه العبادة تحد في نظره من طاقة الذات الإبداعية⁽⁴⁾، بينما تكتسي عبادة الجسد عند نزار معاني جنسية تهدف إلى تمجيد جسد المرأة، باعتباره منبعاً للشهوة، والدعوة إلى تعريته وتحرره، دون أن يصل بهذه الدعوة إلى إلغاء العبودية لله.

وتعد الصلاة في التصور الإسلامي شكلاً من أشكال العبادة التي لا يجب أن يتوجه بها العبد لغير الله تعالى: ﴿قُلْ إِنْ صَلَّيْتُ وَنُسِكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾ لا شريك له⁽⁵⁾، وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين⁽⁶⁾.

غير أن نزارا يخرج بها من هذا المجال الإيماني ليدخلها إلى ميدان الغزل حيث يصير الحب صلاة:

أشهد أن لا امرأة

تمكنت أن ترفع الحب إلى مرتبة الصلاة

إلا أنت

إلا أنت

(1) نهداك، نزار قباني، 69/1.

(2) أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم، ص 156 - 157.

(3) مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، الأعمال الكاملة، أدونيس، 266/2.

(4) أدونيس والخطاب الصوفي، ص 162.

(5) الأنعام / 162 - 163.

إلا أنت⁽¹⁾

ويصير انسداد شعر الحية على ركبتي الحب صلاة يقدمها له في خشوع
 أخاف أموت أخاف أدوت
 كقطعة شمع على ساحتك
 فكيف ستسنى الحرير؟
 وتسنى صلاة الحرير على ركبتيك⁽²⁾
 وأغلب الباقات التي تتجلى فيها هذه المفردة تكون فيها موجهة إلى أعضاء
 حسد المرأة، فيكون جمال وجهها باعثاً لإقامة الصلاة من أجله.
 معك لا توجد مشكلة
 إن مشكلتي هي مع الأبجدية
 مع ثمان وعشرين حرفاً لا تكفي لتغطية بوصة
 واحدة من مساحات أثوثك
 ولا تكفي لإقامة صلاة شكر واحدة لوجهك
 الجميل⁽³⁾
 كما يوجه الشاعر صلاته إلى جمال يدي المرأة وبياضهما
 يا دانت اليدين اللتين ترثان في العمر والدلال
 هلموني ماذا أقول لحرسك
 حتى يسمحوا لي بالدخول إلى قاعة العرش
 لأقدم ولاني لأصابعك الحرامية التكوين
 وأتلو صلواتي أمام أعلى شمعدانين من العضم
 في تاريخ الكنائس البيرونية⁽⁴⁾.

(1) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، نزار قباني، 752/2.

(2) تعود شعري عليك، نزار قباني، 328/1.

(3) حب استثنائي لامرأة استثنائية، نزار قباني، 601/2.

(4) حوار مع يدين أرسطو الخطيب، نزار قباني، 284/4.

غير أن أبرز أنواع الصلاة التي يوجهها تزار إلى جسد المرأة هي تلك التي يوجهها إليه وهو في حال العري الكامل:

أرسم ظهر امرأة عارية
 فبسط النج على ستاري
 وثبتت الحطة من أطاري
 وشركت الحمام فوق شرفتي
 ريشا وأغيات
 وتفرع الأجراس
 في صباح يوم السبت
 تدعو الناس للصلاة
 وتبدأ الحياة

فهذه الصلاة التي يوحى جوها بجو الصلاة المسيحية (فرع الأجراس) إنما هي صلاة للجسد العاري وبما أنها كذلك، فهي عند الشاعر مصدر الحياة ومبدأها، لأنها بداية لتحرير هذا الجسد بإدخاله في حالة العري الكامل (أرسم ظهر امرأة عارية...).

وهكذا تحصح هذه اللفظة للسياق نفسه المرتبط بالمرأة والممجد لجسدها والداعي إلى تحريره وتحريره من قيود الشريعة والأخلاق.

وبهذا تتجرد معرفتنا العبادة والصلاة معا عند تزار من حملتهما الدينية التي تفرض الإخلاص بهما لله تعالى، لتدخل في سياق غربي يسعى إلى تكريس الفحش والإباحية.

2 الله جل جلاله وأسمائه الحسنى:

حرج اسم الجلالة في كثير من الأحيان عند تزار عن معناه الديني الدال على التعظيم والتعبد بصعوبات الكمالات والتعريف عن الأشياء. فجاء في بعض السياقات دالا

على نأليه الإنسان، كقوله معبرا عن رغبته في بلوغ مرتبة الألوهية.
 مَيْلَكَ أَسْأَلُو تَصْحِيحَ حَيِّتِي أَعْرُو الشَّمْسُوسَ مَرَاكِبًا وَحَيُولًا
 لَا تَحْجَلِي مَسِي، فَهْدِي فَرَصَتِي لَا أَكُونُ رَسَا أَوْ أَكُونُ رَسُولًا⁽¹⁾
 حيث يرتبط بلوغ هذه المرتبة بعبور الشاعر بحب المرأة.
 وكانت المرأة موضعا للتشبيه بالذات الإلهية، عند برار، واتصافها بصفات
 الربوبية. ومن ذلك قوله:

يَجُورُ أَنْ تَكُومِي
 وَاحِدَةً مِنْ أَجْمَلِ النِّسَاءِ
 دَائِقَةً كَالْفَحْمِ فِي مَوَاقِدِ الشَّتَاءِ
 وَحَشِيَّةً كَقِطْعَةِ تَمْرٍ فِي الْمَرَاةِ
 أَمْرَةٍ، نَاهِيَةٍ، كَالرَّبِّ فِي السَّمَاةِ⁽²⁾.
 وقد أضفى صفات الربوبية هذه على الحب أيضا، بتشبيهه بالله تعالى في
 كونه ﴿مَقْكُذٌ لِّئِنْ مَا كُنْتُمْ﴾⁽³⁾،

سَهْرِي فِي السَّرَادِبِ الَّتِي لَيْسَ بِهَا
 عَمِيرٌ مَعْنٍ وَبَيَانٌ
 فَرَرِي أَنْتَ إِلَى آيَنٍ
 فَإِنَّ الْحُبَّ فِي بَيْرُوتَ مِثْلَ اللَّهِ فِي كُلِّ مَكَانٍ⁽⁴⁾.
 وكانت أسماء الله الحسنى محل انزياح أيضا عند نزار، حيث قام بإساده إلى
 غيره تعالى، كما في قصيدة "السمومية الجوية العامة"
 سَمِيَّتْكَ الثُّورَةُ وَالْعَهْشَةُ وَالتَّخْيِيزُ
 سَمِيَّتْكَ النَّهْيُ وَالتَّقْيُ وَالْعَرِيزُ وَالْقَدِيرُ
 سَمِيَّتْكَ الْكَبِيرُ أَهْهَا الْكَبِيرُ

(1) لُؤْلُؤِي أَحَبُّكَ نَزَارُ قِبَاتِي، 761/2

(2) يَجُورُ أَنْ تَكُومِي، نَزَارُ قِبَاتِي، 523/1

(3) المجلد 4 /

(4) بَيْرُوتَ وَالْحُبُّ وَالْمَطَرُ، نَزَارُ قِبَاتِي، 23/2

سميتك الجوب⁽¹⁾

إد أسند صفتي العرة والعلوة إلى الجوب، مضمياً عليه صفة الألوحية. وهما الصفتان اللتان أسندهما بهذا التامع إلى الهد أيضاً، مستحصراً اجتماع مديهما من صفاته تعالى في فواصل القرآن الكريم:

أريدك أنى

بخطك هذا الصغير الصغير

وبهدك هذا المليء المضيء الجريء

العزيز القدير⁽²⁾.

غير أن أكثر السياقات التي يتجلى فيها اسم الجلالة شبيوعاً عنده هي تلك التي يقوم فيها بتجسيم الذات الإلهية وإعطائها صفات بشرية كقوله في قصيدة "تطريز"

مسن بهـوـبـد أم رجـز	أم مس جـراجات الكـرز
من انهدال الشـمـل	وعـرة التـخـمـل
كـنت، وقـال الله لـي:	أدميت فسيها مـفـولـي ⁽³⁾

إد يتجسد الله تعالى متحدثاً إلى الشاعر وشاكياً إليه ما لقيه من حـت ومشقة في "تطريز" هذه المرأة (أدميت فيها مـفـولـي). وصفة التعب هاته يراها الشاعر ملازمة للذات الإلهية التي تتقبل آلام الحب، لتصير ذاتاً عاشقة، فلا تقوى على تحملها، فتصرخ شاكية متضرعة:

سيدني

حبك صعب

حبك صعب

حبك صعب

(1) السعوية الجوبة الحامسة، برار قباني، 66/6.

(2) أريدك أنى، نزار قباني، 820/2.

(3) تطريز، نزار قباني، 199/1.

لو عانى الرب كما عانيت
 لصاح من البلوى: "يا رب"⁽¹⁾
 كما أن حب الشاعر لحبيته يصير باعثا لفن السعادة إلى الله في
 حجرته، كما يقول في قصيدة "حين أحبك":
 تتكون حين أحبك أودية وجبال
 تزداد ولادات الأطفال
 تتشكل جزر في هيبك خرافية
 وشاهد أهل الأرض كواكب لم تحطر في بال
 ويزيد الرزق، يزيد العشق، تزيد الكتب الشعرية
 ويكون الله سعيدا في حجرته القمرية⁽²⁾
 وهكذا لا يصبح الله تعالى متصفا بصفة السعادة فقط، ولكنه يصير متعبرا في
 المكان أيضا، إذ يملك، ككل الباس، حجرا، إلا أنها حجرة سماوية (قمرية).
 ومثلما يقبل الله سبحانه الانصاف بالسعادة عند نزار فهو يقبل الانصاف
 بالحزن أيضا، بل والتعير عن هذا الحزن بالبكاء والإضراب عن الطعام:
 رسالتك في صندوق بريدي
 شمس أمريقية
 وأنا أحبك
 على مستوى الهمجية أحبك
 على مستوى النار والزلازل أحبك
 على مستوى المحنى والجنون أحبك
 فلا تسافري مرة أخرى
 لأن الله - مد رحلت - دخل في نوبة بكاء عصبية

(1) الرب العاشق، نزار قباني، 328/4.

(2) حين أحبك، نزار قباني، 169/2.

وأضرب عن الطعام⁽¹⁾

ويصن تجسيم الدات الإلهية ونشئها بالإنسان حدا لا مثيل له من الجراءة
ياساد فعل الزواج إليها حين يقول:
لأنني أحبك
يحدث شيء غير عادي
في تقاليد السماء
يصح الملائكة أحرارا في ممارسة الحب
ويتزوج الله حيته⁽²⁾

وهكذا يجعل الشاعر له سبحانه حيية، كما للإنسان، يتزوجها بعد مكابدة.
غير أن هذا الزواج نفسه لا يتم إلا بفعل خلاق من الشاعر يتمثل في حبه لحييته.
وهو العمل الذي يحرر الله تعالى، من حرمانه من الرواح بحييته، ويكسر التقاليد
المتحكمة في السماء، فتشمل هذه الحركة التحريرية الملائكة، يفعلون الإباحية في
علاقاتهم العاطفية ويصبحون "أحرارا في ممارسة الحب" وبهذا يقدم الشاعر صورة
معرفة في التجسيم للدات الإلهية وتطاولا على الملائكة الكرام المرهين من
الرجاء البشرية والمشعدين بتسبيح الله وتقديسه ﴿يَسْبُحُونَ نَيْلًا وَلَهُمْ لَا
يَفْقَرُونَ﴾⁽³⁾

وفي إحدى رسائل "مائة رسالة حب" يصح الله صر وجل صديق للشاعر،
قابلا لتلقي رسائل الحب والجواب عنها، ويورع الساء على الرجال، ويعترف
الشاعر بحييته ويذهب إلى بيته، ثم يتجاوز كل هذا فينصف بالامحيار والتنافس مع
الدات.

حين وزع الله النساء على الرجال

وأعطاني إياك

(1) مائة رسالة حب، برار جاني، 562/2.

(2) نفسه، 442/2.

(3) الأنبياء / 20.

شعرت

أنه انحاز بصورة مكشوفة إلي

وحالف كل الكتب السماوية التي ألقها

وأعطاني التيذ وأعطاهم المحتطة

أبني الحرير والبهم القطن

أهدى إلي الوردة

وأهداهم النخس

حين عزمني الله عليك

وذهب إلي بيت

فكرت أن أكتب إليه رسالة

على ورق أزرق

وأضجها في مغلف أزرق

وأغسلها بالدمع الأزرق

أبدأها بعبارة يا صديقي.

كنت أريد أن أشكره

لأنه اختارك لي

فأله - كما قالوا لي -

لا يستلم إلا رسائل الحب

ولا يجاوب إلا عليها⁽¹⁾.

فهنا يصل تجسيم الذات الإلهية حدودا تعطي الشاعر الجرأة على مخاطبته

تعالى كما يخاطب أي صديق (يا صديقي)، وعلى اتهامه بالظلم والانحياز والله

تعالى ينزه ذاته عن ذلك ويصمها بمطلق العدل بين عباده، فيقرر في محكم كتابه

أنه ﴿لَا يَظْلِمُ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ﴾⁽²⁾.

(1) مائة رسالة حب - نزار قباني، 402/2 - 403.

(2) الباء / 40.

وبهدد يترلق الشاعر إلى نقي صفة العدل عن الله تعالى، كما نجد عند شاعر
حدثاني آخر هو صلاح عبد الصبور الذي يتجراً على الذات الإلهية فيصعها بالظلم
والفسوة:

يا أيها الإله

كم أنت قايض موجئ يا أيها الإله⁽¹⁾.

وتسري ربح التشكيك في شعر تزار، فتجاوز التشكيك في العدل الإلهي إلى
التشكيك في القدرة الإلهية يقول في قصيدة "فتح":

يا (فتح) شاب الدمع في عيونا

ولم يرل حجير إسرائيل في ظهورنا

ولم يرل بحث في الظلام عن قبورنا

ولم نزل كالأمس أحياء

بردد الحرافة البلهاء.

(النصر مفتاح المخرج)

ولم نزل نظن أن الله في السماء

يميدنا نذورنا

ولم نزل نظن أن النصر

وليمة تأتي لنا ونحن في سريرنا⁽²⁾.

فيقلب انتقاد روح التواكل العربي إلى انتقاد خلق التوكل على الله الذي لا
غنى للمسلم عنه، والتشكيك في قدرة الله تعالى على الإنيا بالانصر، إذ تلو ثقة
الشاعر في قدرة "فتح" أكبر من ثقته في قدرة الله عز وجل.

وتبلغ برعة التشكيك عنده مداها بالتشكيك في ربوبية الله عز وجل وجعلها

محل افتراض:

يا إلهي

(1) الناس في بلادي، ديوان صلاح عبد الصبور، 31/1.

(2) فتح، تزار قباني، 145/3.

إن تكن ربا حقيقيا مدغنا عاشقيا⁽¹⁾

وبهذا يكون اسم الحلالة قد وظف عند برار في سياقات أغلبها يتراوح بين تأليه المخلوقات ومجسيم الذات الإلهية، بإضفاء صفات إنسانية عليها والنشكيز في صفاته تعالى وهي ألوهيته. هنا إضافة إلى توظيفه في سياقات غربية، وهو ما يريد من تحريره من حملته الدينية ليقوم بتوسيع مساحة شعر النعل عند الشاعر

3 - أسماء الأنبياء عليهم السلام وأهل الكهف:

أكثر أسماء الأنبياء حضورا في شعر برار هو اسم المسيح عليه السلام. وقد جاء هذا الحضور على حساب الشخصية الدينية الأولى عبد المسلمين، وهي شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم التي لم تحظ إلا بحضور بهت عبث، وهذا وحده يمكن أن يتخذ دليلا على غياب التوجه الديني الإسلامي في رسات الشعرية التي يحملها هذا المنصر.

إلا أننا سرداد تأكدا من صحة هذا الأمر بعد النظر في السياقات الشعرية التي وظفت فيها هذه الشخصية (شخصية المسيح) في الديوان.

ففي قصيدة "مشورات فدائية على جدران إسرائيل" اكتسب حضور شخصية المسيح بعدا رمزيا يشير إلى ما هو أبعد من الشخصية المعروفة.

لقد سرقتم وطنا

فصفق العالم للمغامرة

صادرتكم الألوف من يوتا

وبعثتم الألوف من أطماتا

فصفق العالم للمغامرة

سرقتم الزيت من الكتائب

سرقتم المسيح من منزله في الناصرة

فصفق العالم للمغامرة

(1) أمثلة إلى لغة نزار قباني، 65/2.

وتنصبون مآتما

إذا خطمنا طائفة⁽¹⁾

الحدث هنا مشور موجه إلى اليهود ومسرة المسح من مرله وإطعام نور الكائنات إشارة إلى اصطهاد المسيحية في فلسطين، أو هي إشارة إلى سلب هذه الأرض كلها وإطعام نور الحياة فيها، باعتبارها مهدا للسيد المسيح، خاصة وأن هذا الاصطهاد يشمل الوطن بكل ما يحويه (اليوت - الأبطال).

وقد تكررت عند الشاعر هذه الصورة المتمثلة في استعمال مولد المسيح بفلسطين لإعطائه دلالة هذا الوطن بأكمله فيما يعانيه من احتلال، حيث يقول بعد مرور عامين على هزيمة حزيران:

مر عامان والعرة مقيمو ن وتاريخ أمشي أشلاء

مر عامان والمسيح أسير في يديهم ومريم العذراء⁽²⁾

وهكذا يتجلى احتلال أرض فلسطين على أنه أثر للسيد المسيح عليه السلام، بحكم مولده بها ومن ثم يكون الاعتداء عليها اعتداء عليه، ليحمل هذا المعنى حمولة تحريرية تقوم على مخاطبة الحس الديني عند المسيحيين والمسلمين، على السواء، للضال من أجل تحليل مهد هذا السبي.

غير أن هذا التحريض قد خرج إلى سياقات أمت فيه هذه الشخصية محملة بدلالات تكرم بعض المعتقدات المسيحية حولها، وخاصة تلك المتعلقة بصلبه، يقول في قصيدة "القدس"

من ينقد المسيح ممن قتلوا المسيح؟

من ينقد الإنسان؟⁽³⁾

يد تتجلى اليهود هنا قتل المسيح. وهي دعوى بها القرآن الكريم بما قاطعا يقول الله عز وجل متحدثا عن بني إسرائيل ﴿وَقُلْنَا لَهُمْ لَا تَعْبُدُوا فِي آلَتَيْنِ وَأَحَدُنَا يَنْهَى

(1) مشورات عنائه على جدران إسرائيل، نزار قباني، 180/3

(2) إعادة في محكمة الشمر، نزار قباني، 406/3

(3) القدس، نزار قباني، 163/3

مَيْسَقًا غَلِيظًا ۖ فَبِمَا تَقَصُّوهُمْ مَبْغُضَةً وَكَفَرْتُمْ بِقَائِلَاتِ اللَّهِ وَفُلْتُمْ لِأَنْبِيََاءِهِ بِخَيْرٍ ۖ حَقٌّ وَقَوْلَهُمْ قُلُوبٌ غُلْفٌ ۚ بَلْ طَبَعَ اللَّهُ عَلَيْهَا بِكُفْرِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُونَ إِلَّا قَلِيلًا ۖ وَكَفَرْتُمْ بِوَعْدِهِمْ عَن مَّزْمَرْتِكُمْ ۖ بَشَرًا عَظِيمًا ۖ وَقَوْلُهُمْ إِنَّا قَتَلْنَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظُّلُمِ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ۖ بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا ۖ ﴿٤٠﴾

ومما قاله ابن كثير في تفسير ما يقرره الله تعالى من عدم صلب المسيح "قال ابن إسحاق: وحدثني رجل كان بصرايا فأسلم، أن عيسى حين جاءه من الله إني رافعك إلي، قال يا معشر الحواريس أياكم يحب أن يكون رفيقي في الجنة حتى يشبه بلقوم في صورتني فيقتلوه في مكاني؟ فقال سرجس: أنا يا روح الله قال فاجلس في مجلسي فجلس فيه، ووقع عيسى عليه السلام، فدخلوا عليه فأحدوه فصبوه، فكان هو الذي صلبوه وشبه لهم به، وكث عدتهم حين دخلوا مع عيسى معذومة، قد رأوهم فأحصوا عدتهم، فلما دخلوا عليهم ليأحدوه وجدوا عيسى وأصحابه فيه يرون وفقدوا رجلا من العدة فهو الذي احتضروا فيه^(١)

وقد استمر الشاعر في الرجوع إلى أصل العقيدة المسيحية المحرفة في رسم صورة المسيح عليه السلام باستحضار حادثة الصلب المزعوم، يقول في قصيدة "راشيل وأخواتها":

وجه قانا

شاحب اللون كما وجه يسوع

وهواء البحر في نيسان

أمطار دماء ودموع^(٢)

قصيدة الحزن المعبرة للسيد المسيح عليه السلام مرتبطة في الإنجيل بحادثة

(١) النساء / ١٥٤ - ١٥٨

(٢) تفسير القرآن العظيم، ابن كثير، ١/ ٥٢٠.

(٣) تنبيهات نزارية على مقام العشق، ص ٢٦٣.

الصلب، حيث يحكي أنه عندما اقترب موعد صلبه اصطحب تلامذته "إلى ضيعة يقال لها جشيماني، فقال للتلاميذ: اجلسوا ها هنا حتى أمضي وأصلي هناك. ثم أخذ معه بطرس وابني زبدي وابتدأ يحزن ويكتب. فقال لهم: نفسي حزينة جدا حتى الموت"⁽¹⁾

وكذلك يجعل اسم يسوع إحالات مسيحية ترتبط بهذه الحادثة، إذ يدل على معنى المحلّص⁽²⁾ ويذكر الإنجيل أن هذا الاسم أوحاه الله في رؤيا إلى يوسف زوج مريم. فقال له ملك الرؤيا: "مثلك ابنا وتدعو اسمه يسوع، لأنه محلّص شعبه من خطاياهم"⁽³⁾ وكل هذا إشارة إلى عقيدة الخلاص المسيحية التي يجسدها المسيح بقوله للصلب.

ويستحضر الشاعر حادثة القيامة المعروفة التي ترتبط بحادثة الصلب، فيقول في قصيدة "فتح".

جاءت إلينا فتح

كوردة جميلة طالعة من جرح

كبح ماء بارد يروي صحاري ملغ

وفجأة ثرنا على أكماتنا وقتنا

وفجأة

كأسود المسيح بعد موتنا ههنا"⁽⁴⁾

فمفهوم القيامة العربية التي تحققت بمجيء حركة المقاومة (فتح) استوحاه الشاعر من قيامة السيد المسيح التي نزعها الرواية المسيحية أنها حدثت بعد ثلاثة أيام من صلبه. ثم في أول الأسبوع أول الفجر أنين [الساء اللواتي أعددن له المحنوط والأطياب] إلى القبر حاملات المحنوط الذي أعدده ومعهن أناس. فوجدن

(1) إنجيل متى، ضمن الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والعهد الجديد)، العهد الجديد،

الإصحاح 26، ص 49 - 50

(2) الموسوعة العربية الميسرة، ص 1981

(3) إنجيل متى، الإصحاح 1، ص 4.

(4) فتح، مزار قباني، 140/3

الحجر مدحرجا من القبر قدخل ولم يجد جسد الرب يسوع. وفيما هم مختارات في ذلك إذا رجلان وقفا بهن بثياب يراقة. وإذ كن خائفات ومنكسات وجوههن إلى الأرض قالاً لهن لماذا تطلبن الحي بين الأموات، ليس هو ها لكنه قام اذكرن كيف كنتموهن وهو بعد في الجليل قائلا إنه ينبغي أن يُسلم ابن الإنسان في أيدي أناس خطاة ويصلب وفي اليوم الثالث يقوم⁽¹⁾

وبهذا لم يخرج نزل عن افتراء حطى بعض الشعراء المعاصرين في استحضارهم لحادثة صلب المسيح، كأحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة "أناشيد"⁽²⁾ وبدر شاكر السياب في قصيدة "المسيح بعد الصلب"⁽³⁾

وبجانب هذا السياق الثوري الذي تم فيه استحضار حادثة الصلب المعروف، فقد قام الشاعر بتوظيفها في سياق جسي أيضا مرتبط بجسد المرأة، حيث يقول في قصيدة "بيروت والحب والمطر":

طارحني الحب تحت الرعد والمبرق
وليقع المرازيب امحيني وطنا في معطف المرو الرمادي
اصلي بين نهديك ميخا
عندي بياء الورد والأس وعطر اللسان⁽⁴⁾

فاستحضار حادثة الصلب هنا مطبوع بطابع الجنس (بين الهديين) وهي الدلالة نفسها التي نكتسبها عادة التعميد التي جاءت مقترنة بالصلب على جسد المرأة.

وهكذا تكون الصورة التي رسمها برار للسيد المسيح مستمدة في أغلب جوانبها من أصول مسيحية، وهو ما يشكل انحرافا عن الصورة الحقيقية التي يرسمها له القرآن الكريم، الأمر الذي يساهم في تأريخ الرسالة الشعرية للمعجم

(1) إنجيل لوقا، ضمن الكتاب المقدس (المعهد الجديد)، الإصحاح 24، ص 142

(2) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ص 353.

(3) ديوان بدر شاكر السياب، 457/1.

(4) بيروت والحب والمطر، نزل هياتي، 20/2.

الديبي عند الشاعر هذا التأريخ الذي يريد من حدثه توظيف هذه الشخصية ضمن سياقات جنسية عاجزة.

واهتم مرار باستهزام شخصية النبي موسى عليه السلام استلهاماً تقى نسبته عن سبة استهزام شخصية المسيح عليه السلام. وهو في بعض السياقات يتخذ اسم "البي" الذي يدل على "المعا" أو "التوراة" يقول في قصيدة "تريدين":

تريدين من شمهائى الحرير

ومن أصفهان جلود الفراء

ولست بيا من الأنبا

لأننى عصاي

فبشتر بحر

ويولد بين الغمام قصر

جميع حجارته من حياة⁽¹⁾.

فالشاعر يستحضر حادثة شق موسى عليه السلام للبحر بإذن الله عند خروجه من مصر مع بني إسرائيل فآري من فرعون وجوده، باعتباره معجزة لا يستطيع تحقيقها ولا تحقيق مثلها من المعجزات التي تطالب بها هذه المرأة.

وفي قصيدة "مشورات فلانية على جدران إسرائيل" يتجلى موسى عليه السلام باعتباره بيا لبي إسرائيل يدل عليه التوراة والطور:

نصحبكم أن نحملاوا توراتكم

وتبعوا بكم للطور

فما لكم خبز هنا ولا لكم حضور⁽²⁾

الخطاب موجه، كما في القصيدة كلها، لليهود. وفي إصرار على إحراجهم من الأرض المقدسة كارهين أو يهزجون طائعين. وفي هذا الخروج استحضار لمواعدة الله تعالى موسى عليه السلام جانب الطور بعد خروجه من مصر برفقة بني إسرائيل، وهو

(1) تريدين، مزلو قباني، 515/1

(2) مشورات فلانية على جدران إسرائيل، مزلو قباني، 577/3

الحدث الذي أشار إليه القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿يَسْبِي إِسْرَائِيلَ قَدْ أَجْبَيْتَكُمْ مِنْ
عَذُوبِكُمْ فَوَعَدَنَّاكُمْ جَانِبَ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَنَزَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّاءَ وَالسَّلْوَى ﴿١٧﴾﴾.

يقول سيد قطب في حاشية من تفسيره لهذه الآية: "ومواعدهم جانب الطور
الأيمن يشار إليها هنا على أنها أمر واقع، وكانت مواعدة لموسى عليه السلام، بعد
خروجهم من مصر، أن يأتي إلى الطور بعد أربعين ليلة ينهيها فيها للقاء ربه لسمع ما
يوحي إليه في الألواح من أمور العقيدة والشرعة المنظمة لهذا الشعب الذي كتب له
دورا يؤديه في الأرض المقدسة بعد الخروج من مصر"^(١).

وبذلك كانت مواعدة الطور في القرآن الكريم تهيئاً لبداية عهد جديد لسي
إسرائيل يتمير بالتنظيم على أساس الشريعة والاستعداد لدخول الأرض المقدسة.
وهذا محال للمحمولة السلبية التي أكسبها إياها السياق الشعري عند نزار بجعلها
مرادفة للتيه. هذا إضافة إلى أن السياق الشعري لهذا الحدث جاء حاملاً لدلالة
الطرد من الأرض المقدسة. وهو طرد يشمل حتى نبي الله موسى، باعتباره واحداً
من اليهود، غير مرغوب في وجوده. ومن ثم يكون استحضار هذه الشخصية
استحضاراً سلبياً لا يميز فيه الشاعر بين بني إسرائيل العصاة الجاحدين وبين نبي
بني إسرائيل الذي هو كليم الله.

وفي القصيدة نفسها يستحضر نزار معجزات موسى عليه السلام في محاطته
لل يهود وتصوير ضعفهم أمام قوة العريمة والإصرار العربي على النصر.

لأن موسى قُطعت يداؤه

ولم يعد يتغن عن السخر

لأن موسى كُبريت عصاه

ولم يعد يوسع

شق مياه البحر

(١) طه / 80

(٢) في ظلال القرآن، سيد قطب، 4 / 2345

لأنكم لستم كامريكا
ولنا كالهود الحفر
فسوف تهلكون عن آخركم
فوق صحارى مصر⁽¹⁾

ففي هذا المقطع استحصار المعجزات موسى عليه السلام. شق البحر ووضع يده في جيبه لتخرج بيضاء من غير سوء، وإلقاء العصا لتصبح حية نسي. وهي كلها معجزات أحبر القرآن الكريم بوقوعها حقيقة لا تحيلا. فأما المعجزة الأولى فتأكدت بحدوث شق البحر ومحاورة بني إسرائيل له وسجائهم من فرعون وجنوده. وأما الآخرين فيؤكد صحتها قوله تعالى: ﴿فَأَتَىٰ عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْلَانٌ مُّبِينٌ﴾⁽²⁾ ونزع يده، فَإِذَا هِيَ بَشَاشَةٌ لِلنَّاطِقِينَ⁽³⁾ ﴿٤٠﴾

قال ابن كثير في تفسير الآية الأولى "فتحولت حية عظيمة فاعرة فاما سرعة إلى فرعون، فلما رآها فرعون أنها فاصدة إليه اقتحم عن سريريه واستغاث بموسى أن يكفها عنه فعزل⁽⁴⁾ وعندما نعود إلى مرار نجد يصف عمل موسى عليه السلام بالسحر قال ابن منظور: "السحر عمل تُقَرَّبُ فيه إلى الشيطان وبمعوثة منه (...) وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره فكأن الساحر لما رأى البطل في صورة الحق وخيل الشيء على غير حقيقته قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه"⁽⁵⁾ فاسحر إذن فيه ماضية للواقع ونحيل له على غير حقيقته، كما أن فيه تقربا إلى الشيطان واستعانة به. ولم يكن هذا من عمل موسى عليه السلام، إنما هي معجزات ربانية واقعة على الحقيقة لا على التحييل. وإنما السحر نهمة أطلقها عليه فرعون، مثلما وصف المشركون رسول الإسلام عليه صلوات الله بالشاعر يقول سيد قطب موضحا هذا الأمر في تفسير قوله تعالى حكاية عن فرعون: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا

(1) مشورات فدائية على جدران إسرائيل، برار حياتي، 170/3

(2) الأعراف / 107 - 108

(3) تفسير القرآن العظيم، 749/2

(4) لسان العرب، 348/4 (سحر).

«إِنِّي أَنَا أَنَا فَكُذِّبْتُ وَلَيْسَ» قَالَ أَجَفْنَا لِنُخْرِجَنَّ مِنْ أَرْضِنَا بِسُحْرِكَ بِمُوسَى ﴿١﴾ فَلَنَأَيِّتَنَّ بِسُحْرِ يَتْلُوهُ ﴿٢﴾ لَمْ يَمُصْ مَرَعُونَ فِي الْجَدَلِ لَأَنْ حُجَّةَ مُوسَى عَلَيْهِ السَّلَامُ فِيهِ وَاضِحَةٌ وَسُلْطَانُهُ بِهِ قَوِي. وَهُوَ يَسْتَمِدُّ حُجَّتَهُ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ فِي الْكُتُبِ وَمِنْ آيَاتِهِ الْخَاصَّةِ مَعَهُ. إِنَّمَا لَجَأَ إِلَى اتِّهَامِ مُوسَى بِالسَّحَرِ الَّذِي يَجْعَلُ الْعَصَا حَيَّةً تَسْحَى وَيَجْعَلُ الْيَدَ يَهْصَأُ مِنْ غَيْرِ سَوْءٍ. وَقَدْ كَانَ السَّحَرُ أَقْرَبَ خَاطِرٍ إِلَى مَرَعُونَ لِأَنَّهُ مَشْتَرِكٌ فِي ذَلِكَ الْوَقْتِ فِي مِصْرَ، وَهَاتَانِ الْآيَاتَانِ أَقْرَبُ فِي طَبِيعَتِهِمَا إِلَى الْمَعْرُوفِ مِنَ السَّحَرِ، وَهُوَ تَحْيِيلٌ لَا حَقِيقَةَ، وَخِدَاعٌ لِلْبَصَرِ وَالْحَوَاسِّ قَدْ يَهْتَدِي إِلَى خِدَاعِ الْإِحْسَاسِ، فَيُشْعِرُ فِيهِ أَنَّهَا مُحَسَّسَةٌ كَأَنَّهَا الْحَقِيقَةُ، كَمَا يَشَاهِدُ مِنْ رُؤْيَا الْإِنْسَانِ لِأَشْيَاءَ لَا وَجُودَ لَهَا، أَوْ فِي صُورَةٍ غَيْرِ صُورَتِهَا، وَمَا يَشَاهِدُ مِنْ تَأَثُّرِ الْمَسْحُورِ أَحْيَانًا بِتَأَثُّرَاتٍ حَقِيقَةٍ وَجَسَدِيَّةٍ كَمَا لَوْ كَانَ الْأَثَرُ الْوَاقِعُ عَلَيْهِ حَقِيقَةً. وَلَيْسَ مِنْ هَذَا النَّوعِ آيَةُ مُوسَى، إِنَّمَا هُمَا مِنْ صَبْحِ الْقُدْرَةِ الْمُبْدَعَةِ الْمُحَوَّلَةِ لِلْأَشْيَاءِ حَقًّا تَحْوِيلًا وَقَبْلَ أَوْ دَائِمًا» (١)

وإذا كان السحر من خلال هذا مناهضا للسبوة، فإن موسى عليه السلام قد استحال عند برار من نبي مكلف برسالة سماوية عظيمة إلى ساحر يأتي بالحواري لقيادة بني إسرائيل وليس في هذا المقطع ما يدل على صفة السبوة المستوجبة للتعظيم.

وكذلك يبي الشاهر توحده لبني إسرائيل بالهلاك على فقدان موسى عليه السلام لقوته السحرية، التي بها كانوا يستقوون، واستحالتها إلى وهن وضعف شديد (قطعت يدها كسرت عصاه). وهو ما يؤدي إلى انتفاص من هذه الشخصية بمحشرها في زمرة هؤلاء العصاة وهي صفة السبوة عنها، ووصفها بالسحر.

ومن ثم يكون استحضار برار لشخصية موسى عليه السلام في عمومته استحضارا سديا يمتد إلى الرؤية الإيمانية الواضحة التي توجبها ما هي أهل له من تعظيم وتستلهم مواقف الإيمان والقوة فيها، ليعدها في عداد أعداء الأمة، وفي عداد

(١) طه / 56 - 58

(٢) في ظلال القرآن، سيد قطب، 2340/4.

السحرة

وتعد شخصيه الرسول صلى الله عليه وسلم من أقل الشخصيات الدينية حضوراً في شعر نزار. وهذا راجع بالأساس إلى أن الخطاب الديني الإسلامي لا يمثل هدفاً في توجه هذا الشعر. ومع ذلك تعد هذه الشخصيه هي الوحيدة، من بين الشخصيات النبوية، التي قلَّ توظيفها في مجال العزل، إذ وظفت في سياقات توحى بالثورة والالتزام بحب الوطن وتحريره، على قلَّتها في الديوان. ومن ذلك ما قام به الشاعر من استلهاهم هذه الشخصيه في قصيده "مشورات فدائية على جدران إسرائيل".

هذه بلادنا

فيها وجدنا منذ فجر العنز

فيها لعبنا وحشفا

وكتبتنا الشفر

مشرشون نحن في خلجانها

مثل حشيش الينز

مشرشون نحن في تاريخها

في غيزها المرفوق في زيتونها

في قممها المصفز

مشرشون نحن في وجدانها

باقون في أذارها

باقون في نيسانها

باقون كالصخر على صلباتها

باقون في نبيها الكريم، في قرآنها

وفي الوصايا العشر⁽¹⁾

فأرض فلسطين هنا تتجلى أرضاً للديانات السماوية الثلاث. اليهودية

(1) مشورات فدائية على جدران إسرائيل، نزار قباني، 167/3 168

(الوحى العشر) والمسيحية (الصلبان) والإسلام (القرآن). ويظهر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم مقترنه بالقرآن وموصوفة بالكرم (بيت الكريم)، ومسونة أيضا إلى أرض فلسطين، إشارة إلى الصلة الوثيقة التي تربطها بهذه الأرض من خلال حادثة الإسراء إلى المسجد الأقصى والعروج منه إلى السماء.

وقد شكلت حادثة الإسراء والمعراج مجالا لاستلهاام هذه الشخصية في قصيدة أخرى هي قصيدة "القدس" التي يقول فيها محطاً هذه المدينة السليمة.

يا قدس، يا مارة الشرائع

يا طعنة جميدة معروقة الأصابع

حرية عاك يا مدينة التوف

يا واحة ظليلة مر بها الرسول⁽¹⁾.

محاطبة القدس في هذا السياق هي محاطبة للوجدان الديني للمسلمين، مشم هي محاطبة لوجدان المسيحيين (مدينة البنول)، واستلهاام إسراء الرسول صلى الله عليه وسلم وكونها الواحة الظليلة التي مر بها وصلى بمسجدها يحمل من الدلالات الدينية ما يكفي لاستارة شعور المسلمين من أجل اليهود لتحريرها غير أن هذه الصورة المشرقة تبقى مساحتها ضيقة عند الشاعر لفئة حضور هذه الشخصية الكريمة في عموم شعوره.

ومن الرموز الدينية التي استلهاها برار، بالإضافة إلى شخصيات الأنبياء عليهم السلام، شخصيات أهل الكهف الذين أشار إليهم القرآن الكريم في سورة الكهف متحدحاً إيمانهم وصبرهم عليه بين قومهم المشركين فقال الله عز وجل ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا بَرِّئُوا مِن كُفْرِهِمْ وَلَئِن لَّمْ يَفْعَلُوا فَعَلَوْا فَطَبَّعُوا عَلَيْهِمْ رَدًّا وَكَفَّ اللَّهُ عَنْهُمْ لَذَنَابَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّهُمْ لَمُنْذَرُونَ إِنَّمَا كُنُوا لَوْمَةً عَلَىٰ قُلُوبِهِمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَكَذَلِكَ أَتَتْهُمْ آيَاتُ رَبِّهِمْ فَكَفَرُوا بَعْدَ ذَلِكَ فَهُمْ يُصْرَفُونَ﴾ (سورة الكهف: 1-10). وفي سورة البقرة ﴿وَلَقَدْ أَتَوْا آلَ هَارُونَ بِآيَاتِنَا وَلَقَدْ آلَ هَارُونَ عَالِمُونَ﴾ (سورة البقرة: 247).

(1) القدس، برار قباني، 162/3

كُذِّبًا ﴿١٦﴾ وَإِذْ آغْرَقْنَا نُوحًا وَمَا يَفْقَهُونَ إِلَّا أَنَّهُ فَاحٌ وَإِلَى الْكَهْفِ بِنُحُورِكُمْ نَزَّلْنَا رُوحَنَا وَتَفْهَمُ لَكُمْ مِن أَمْرِكُمْ لِيَزْهَقَ ﴿١٧﴾ ۝

فليراء هؤلاء الغنية إلى الكهف كان فعلا إيجابيا يهدف إلى احترام قوة الإيمان التي سيعيشها الله بعد ذلك بثلاثة قرون، لتكون عبرة لكل الأجيال. وبذلك كان الكهف مأوى لهذه القوة الإيمانية التي شاء لها الله الاحتماء من الضياع. غير أن مرارا لم بأحد من هذه القصة كلها سوى ظلام الكهف وانعلاقه وطول يوم أهله، ليكسب ذلك دلالات خاصة أبعد ما تكون عن دلالاتها القرآنية. يقول في "قصيدة اعتذار لأبي تمام" شاكيا حال الأمة العربية:

أبا تمام أين تكون أين حديثك العطر

وأين يذ مغامرة تسافر في مجاهيل وتبكي

أبا تمام

أرملة قصائدنا وأرملة كتابنا

وأرملة هي الألفاظ والمصور

للا مائة يسيل على دعائنا

ولا ريح تهب على مراكبنا

ولا شمس ولا قمر

أبا تمام دار البحر دورته

وثار اللعظ والقاموش

ثار البدو والحضر

ومل البحر زرقته

ومل جذوعه الشجر

وسجن هنا

كأهل الكهف لا علم ولا خبر

فلا نوارنا ناروا

ولا شعراؤنا شعروا⁽¹⁾

فشخصية أهل الكهف قد وظفت هنا ضمن سياق هجائي للعرب، بما يلقهم من تحبط في ظلام الجهل والانغلاق على الذات (لا علم ولا خبر)، بحيث تشكل هاتان الصفتان (الجهل والانغلاق) وجه شبه يربط بين العشبة (العرب) والعشبة به (أهل الكهف) ويوحدهما بذلك في نظرة الانتقاص التي يحملها عنهما الشاعر وقد وصف برار صفة الجهل هاته، المستمدة من ظلمة الكهف وانعزال أهله داخله زمانا، ليكيل بها الشتائم للعرب في موقعهم من المرأة، وموظف إيها في دعوته لتحريرها، إذ يقول في قصيدة "حب 1994".

أيتها الخارجة على سلطة التاريخ

وشريعة أهل الكهف

أيتها المتعلمة من جسدك المقلب

وأوثقك المؤجلة

لا نندمي على الطيران معي في سماء الحرية

فليس هناك عصفور في العالم

لدم يوما على احترام الحرية⁽²⁾.

فخروج هذه المرأة عن شريعة أهل الكهف تحرر من قيود التحلف والجمود العربيين للتحقيق في قضاء الحرية الواسع وبنورها، حيث جسد المرأة يصبح عصفورا متحررا من سجن هذه الشريعة التي تهدف إلى "تعليه" و"تأجيل أنوثته".

وفي قصيدة "أشهد أن لا امرأة إلا أنت" يقدم الشاعر نموذجا نسويا شبيها بهذا في تحرره من سلطة الجمود والتحلف، إذ يصبح أهل الكهف رمزا لهذه السلطة التي تفرض قيودها الجائرة على المرأة العربية

أشهد أن لا امرأة

تحررت من حكم أهل الكهف إلا أنت

(1) قصيدة اعتذار لأبي سلام، نزار قباني، 349/3 - 350

(2) تحسون علما في مديح التسام، ص 144

وكثرت أصنامهم ويُدَّت أوهامهم
 وأسقطت سلطة أهل الكهف إلا أنت
 أشهد أن لا امرأة

استقبلت بصدورها خباجر القبيلة

واعترفت حيي لها خلاصة العقبيلة⁽¹⁾.

ففي هذا المودح يتوحد وعر أهل الكهف بحاجر القبيلة، ليشيرا إلى سلطة الجهل والتخلف المتحكمة في العقل العربي في موقفه من حرية المرأة، حيث يصير إعلان هذه المرأة لتحررها بالإفصاح عن حياءها هدما لهذه السلطة، هو أشبه بالمعامرة التي قد تؤدي بها للهلاك أمام هذا التحجر الذي تواجهه.

وبذلك يكون استلهم برار لشخصيات الأنبياء الكرام عليهم السلام وأهل الكهف، في عمومها، استلهاهما سلبا يسئ إلى صورتها الإيمانية المشرقة التي يرسمها القرآن الكريم، ولا يحمل في سياقاته المختلفة رسالة من شأنها أن تساهم في نهوض الأمة، إلا المساحة الضيقة التي شعلتها شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم. هذا إضافة إلى أن أغلب السياقات التي وظمت فيها هذه الشخصيات هي سياقات مرتبطة بالمرأة. وهو ما يؤدي إلى توسيع دائرة العزل القائم عنده على تمجيد الجسد والدعوة إلى تحريره.

4 - حقل التصوف:

ربط بعض الشعراء في العصر الحديث الشعر بالتصوف، وظهر هذا بشكل خاص عند الشعراء الرواد وبعض من جاء بعدهم⁽²⁾ وبعد أدونيس أبرز شاعر معاصر ظهر عنده هذا الربط منذ ديوانه الأول "قصائد أولى"، حيث أصبح هذا الأثر الصوفي يمتزج عنده بالطابع السريالي⁽³⁾ غير أن الاستلهم الواعي للعصر الصوفي

(1) أشهد أن لا امرأة إلا أنت، برار هاني، 749/2

(2) مفهوم التماس وخصوصية توظيفه في الشعر الإسلامي المعاصر بالمغرب، المختار حمي، ص 619 وما بعده.

(3) حركة الشعر الحديث في مورقة، ص 117 - 118.

المرتبط به تصور يتوحد به الشعر بالتصوف قد بدأ مع كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل الصادر سنة 1965. وهي السنة التي عثر فيها على "المواقف والمحاطبات" للنعري⁽¹⁾ وبذلك فإن استعادة أدونيس من التصوف في هذا الكتاب قد انسجم مع تجاوزه لقصيدة النثر وخروجه إلى أفق الكتابة، وكان استلهاهما لتجارب صوفية تمتع عن التصنيف التجنيسي ولا تنتمي إلا إلى "الكتابة"، منها كتاب المواقف وكتاب المحاطبات للنعري وكتاب التجليات وكتاب الأسرار لابن عربي⁽²⁾.

غير أن لميل أدونيس إلى التصوف خصوصية تمثل في كون استلهامه به لم يكن معرض التناقص معه أو استحضار مصطلحاته وبصومته، وإنما كان يهدف به نظرية شعرية تقوم فيها الشعر على أساس التعبير بالباطن والسمي إلى تجاوز القانون، شأن التصوف "ومن هنا جمعه بين التصوف والسريرية في كتاب واحد"⁽³⁾، إذ لم يكن يهتم من التجربة الصوفية إلا طابعها الباطني المتمرد على القانون، الذي تتوحد فيه مع التجربة السريرية. ولهذا وصل به هذا الربط في شعره إلى حال "من الإلحاد والرفض والتجديف والتباعد على الله والناس"⁽⁴⁾.

وقد ربط صلاح عبد الصبور أيضا بين الشعر والتصوف ربطا قويا فيما سماه بمراحل خلق القصيدة التي يراها ثلاثا:

- القصيدة كوارد⁽⁵⁾ [كذا] وهو ما يشه الإلهام "واقصيدة كوارد قد تكون حين يرد إلى الدهن مطلع القصيدة أو مقطع من مقاطعها بعير ترتيب في الألفاظ موسقة، لا يكاد الشاعر معه يستين معناها. قد يأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة، في العمل أو في المضجع لا يكاد يسه شيء يماثله أو يستدعيه، ويعيده

(1) أدونيس والمحاطبات الصوفي، ص 66.

(2) نفسه، ص 126.

(3) مفهوم التناقص، المختار حسني، ص 632.

(4) حركة الشعر الحديث في سورية، ص 512.

(5) يعرف ابن عربي الوارد بأنه "ما يرد على القلوب من الحواطر المحمودة من غير عمل"،

ومماثل ابن عربي، ص 533.

الشاعر على نفسه، فيجد أن هذا الوارد قد يفتح له سبيلا إلى خلق قصيدة، وقد يعيده مرات ومرات حتى تنتج أمامه إحدى السبل⁽¹⁾ فهذا عنده شيء بالوثبات الروحية التي تحصل لأصحاب الاجتهاد الروحي من الأنبياء والمتصوفة⁽²⁾

القصيدة كعمل وهي مرحلة تنبع من قول المتصوفة بأن كل وارد ينبع فعل، وهذه المرحلة يشبهها الكاتب بما يسميه القشيري مرحلة التلويح والتمكين⁽³⁾

وتتميز هذه المرحلة بالمعاناة والمكابدة الشبيهة بالرحلة الروحية للمتصوفة⁽⁴⁾

مرحلة العودة. هي عودة الذات إلى حالها الأولى قبل ورود الوارد وقبل حرق رحلة التلويح والتمكين المضنية لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة الذي هو سرها العمي⁽⁵⁾.

أما استحضار صلاح عبد الصبور للشخصيات الصوفية فيقوم على تصويره لموظيفة التفسيرية للشعر وبهذا كان استلزامه لشخصية الحلاج في مسرحية "مأساة الحلاج" استلزاما لمواقف هذه الشخصية المتمردة من السلطة⁽⁶⁾

أما نزار فيقوم استحضار التجربة الصوفية في شعره على توظيف مصطلحات التصوف التي يأخذ منها ثلاثة هي: الحال والحضرة والفناء.

فالحال يعرّفها ابن عربي عند المتصوفة بأنها "ما يرد على القلب من غير تعمل ولا اجتلاب، ومن شرطه أن يروى ويعقبه المثل بعد المثل إلى أن يصمو"⁽⁷⁾

فالأحوال لا تحصل، كما يدل على ذلك تعريف ابن عربي، بالمجاهدة والرياسة، بل هي مواهب. ومن الأحوال المحبة الإلهية والخوف والرجاء والشوق. وهي

(1) حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبد الصبور، 29/3.

(2) نفسه، 15/3.

(3) نفسه، 16/3.

(4) نفسه، 24/3.

(5) نفسه، 29/3.

(6) أدونيس والمحطاب الصوفي، ص 60.

(7) رسائل ابن عربي، ص 530.

توضع عند المتصوفة بإزاء المفاهيم التي هي مكاسب تحصل للعبد بالمجاهدة، ومنها التوبة والورع والرهذ والصبر والرضا...⁽¹⁾

وقد وظف نزار هذا المصطلح فقال في قصيدة "تجليات صوفية":
عندما أدخل في مملكة الإيقاع والانعناع والماء
فلا تستعجلي

فلقد تأخذي الحال، فأهترُ كلدوش على فرع الطبول
مستجيرا بصريح السيد الحضير وأسماء الرسول
عندما يحدث هذا

فبحق الله يا سيدتي لا توقظيني
واتركيني

بأنما بين البساتين التي أسكرها الشعر وماء الياسين
علي أحلم في الليل يأتي
صرت فتديلا على باب ولتي من دمشق⁽²⁾

الحال في هذا المقطع لا علاقة لها بالموعبة التي عزفها بها ابن عربي، فهي مكسب، لكنه مكسب لا يحولها إلى مقام، لأنه لا يحصل للشاعر بالمجاهدة والرياضة والمكابدة، بل عن طريق التلذذ. وهذا يعيد من حال الصوفية ومن مفاهيم أيضا، إذ المفاهيم عندهم تحصل بالسفر. وهذا كما يقول ابن عربي "سي على المشقة وشظف العيش والمحن والبلايات وركوب الأخطار والأهوال العظم، فمن المحال أن يصبح فيه نعيم أو أمان أو لذة."⁽³⁾ وما يريد هذه الحال بهذا حال الصوفية أيضا أنها تحصل بالإغراق في ملذات الجسد والخطاب موجه إلى المرأة، فهي إذن حال محبة للمرأة، ورغبة في دوام هذه الحال وما يصاحبها من سكر ملذتها (واتركيني بأنما بين البساتين التي أسكرها الشعر وماء الياسين).

(1) مفهوم التائب، ص 612.

(2) تجليات صوفية، نزار قباني، 184/2.

(3) رسائل ابن عربي، ص 160.

ويريد الشاعر حال المحبة بالمرأة في موضع آخر، إذ يقول:

من علمي
أول درس في أحوال الوجد
من علمي
كيف أوصل عشقي
مد المهد وحتى اللحد
من علمي
أن أستخرج ذهباً في أودية النهد
من علمي أن حبي
نوع من أشاب البحر
وعرع من عائلة الوزد
من علمي ملكاً في تاريخ العشق
فقد أعطاني كل المنهد
من ثمنني
من شرفني بهوى امرأة
كنت له دوماً عبداً⁽¹⁾.

الأحوال في هذا المقطع أحوال وجد، والوجد، كما عرفه ابن عربي هو "ما يصادف القلب من الأحوال المحبة له عن شهوده"⁽²⁾ وهو لذلك يدل على اشتداد لأحوال بالصوفي حتى تدخله في حالة "المية" التي هي "مية القلب عن عدم ما يجري من أحوال المحلق لشغل الحس بما ورد عليه"⁽³⁾ والذي يدخل الشاعر في هذه الحالة من الوجد هو حال المحبة الذي أشار إليه بالعشق. غير أن العشق هنا ليس عشقاً للذات الإلهية، بل هو عشق للمرأة. والذي يميز حال المحبة عنه أنها

(1) من علمي حيا كنت له عبداً، نزار قباني، 208/6 209

(2) رسائل ابن عربي، ص 532.

(3) نفسه، ص 532.

صحية للمجد (الهد) ورعية في الاتصال به

وبهذا يحرج هذا المصطلح عن دلالة الصوفة التي تنوحه فيها أحوال الصوفي لذات الإلهية لأخذ دلالة غرليه مرتبطة بجسد المرأة.

والغناء عند المنصوفة هو وصول العدد إلى مرتبة الاسلاخ عن الكون، لمشاهدة الحقيقة الإلهية يقول ابن عربي في كتاب الغناء في المشاهدة⁽¹⁾ "فإن الحقيقة الإلهية تعالى أن تُشهد بالعين التي يسمي لها أن تشهد، وللكون أثر في عين المشاهد، هذا في ما لم يكن وهو قاب ويقي من لم يرل وهو باق، حيث تطلع شمس الرهان لإدراك العيان، فيقع النره المطلق المحقق في الجمال المطلق، وحدث عين الجمع والوجود ومقام السكون والجسود"⁽²⁾. فهذا المقام يحتمل به «عدد وتترادى به الوحدة، لغناء العبد في مشاهدة الحقيقة الإلهية، وإليه يعود زلل بعض المنصوفة، كما يقول ابن عربي في القول بالانحداد⁽³⁾

وفي توظيف برار لهذا المصطلح ما يدل على هذا المعنى في تحقيق الوحدة بنفي العدد. يقول في "تجليات صوفية"

عندما تسطع عيناك كقنديل نحاسي

على باب ولبي من دمشق

أمرش السجادة التبرير في الأرض وأدعو للصلاة

وأنادي ودموعي فوق خدي: غُذْ

يا وحيدا يا أحد

أعطني القوة كي أُننى بمحبوبي

وغذ كل حياتي⁽⁴⁾

الغناء هنا عبة لنا يدرئها الشاعر بعث غير أنه يسلك الطرق المؤدية إليها من

صلاة (أدعو للصلاة) وذكر (مدد) يا وحيدا يا أحد) وبكاء (ودموعي فوق خدي)

(1) نفسه، ص 15 - 16.

(2) وسائل ابن عربي، ص 16

(3) تجليات صوفية، نزار قباني، 177/2.

غير أن ما حدا بالشاعر إلى "التحلي"⁽¹⁾ والانضمام إلى عداد السالكين إلى طريق الحق ليس هو الرعة في مشاهدة الحقيقة الإلهية، بل هو التوحد بالمرأة. وإذا كان العناء عند المتصوفة لا يحصل إلا بالتعالي، عن المحسوسات، فإنه عند الشاعر لم يشره إلا الجمال المحسوس المتمثل في عيني هذه المرأة. وهذا ما يعده عن ماء المتصوفة، ليتركه متعلقاً بجسد المرأة لا يتجاوزه.

ويريد الشاعر تجريدًا لهذا المصطلح من دلالاته الصوفية المتعالية عن عالم الحس والعرتلة بمشاهدة الحقيقة الإلهية، بإدخاله في سياق جنسي، حيث يقول:

وما الذي نخسر يا أميرتي؟

إذا طبعث قبلة في الأحمر الحجل

وما الذي نحسر يا سييكتي؟

إذا ارتفعنا مثل صوفي إلى مرتبة العناء والحلول⁽²⁾.

يصفي الشاعر على العناء في هذا المقطع صفة السمو. لكنه ليس سمواً إلا إلى الجسد الأنثوي، حيث يصير تقبيل الشفاه وسيلته في "المكابدة" من أجل بلوغ هذا العناء.

وبهذا يتحلى هذا المصطلح عن معنى العناء في مشاهدة الحقيقة الإلهية، ليتعد دلالات غربية مرتبطة بالمرأة، إذ يسمى الشاعر إلى التوحد بها والعناء فيها ماء جسدياً.

أما الحضرة فمن أشهر معانيها عند المتصوفة إشارتها إلى الحق سبحانه ولهذا رُبِطت به، فتحدثوا عن الحضرة الإلهية التي "تقتضي التشرية المطلق"⁽³⁾ ومشاهدة جمال هذه الحضرة غاية عند المتصوف. وقد عرف ابن عربي الأس بأنه "أثر مشاهدة جمال الحضرة الإلهية في القلب"⁽⁴⁾.

(1) انظر في مفهوم التحلي وسائل ابن عربي، ص 534.

(2) قصيدة سرية، تراو قباني، 134/4.

(3) وسائل ابن عربي، ص 414.

(4) نفسه، 532.

وقد جاءت هذه الكلمة في كل السياقات التي عثرنا عليها عند نزار دالة على معنى التعظيم الذي تمتاز به عند المتصوفة. إذ يصل الشاعر بمشاهدتها إلى ما يشبه الأنس عندهم:

عندما تبدأ في عيبك آلاف المرايا بالكلام
بتهني كل كلام

وأراني صامتاً في حضرة العشق

ومن في حضرة العشق يجاوب⁽¹⁾.

إن دخول الشاعر في حالة الصمت وعجزه عن الكلام هو أشبه "بأنس" المتصرف في مشاهدة جمال الحضرة الإلهية. غير أن الحضرة هنا هي حضرة العشق الموجه للمرأة، الذي يثيره في نفسه جمال عيها
ويتقل من إسناد هذا المصطلح للعشق إلى إساده لعبي المرأة المتصنتين
بجمال الحضرة:

وأجهل حين أكون بحضرة عيبك

ماذا أريد وما لا أريد

ولم يكن الحب شيئاً جديداً عليّ

ولكن حبك كان الجديد⁽²⁾.

لكنما في حضرة العشق، يصيب الشاعر في حضرة العيبي دهولاً يسببه مراده،
على الرغم من كل تجاربه في حب النساء.

ويتكرر هذه الدهول في حضرة الهدى، فيقول مبهراً أمام جمال هذه
الحضرة:

هل سألني

داهلاً في حضرة النهدي دهول الدوي⁽³⁾

(1) تجليات صوفية، نزار قباني، 185/2

(2) الجديد، نزار قباني، 328/4.

(3) الالتصاق، نزار قباني، 149/2

وبذلك يدخل هذا المصطلح أيضا في إطار السياق الذي خصص له سابقا (الحال والعاء) في تجريدهما من دلالاتهما الروحية التي تميزهما عند المتصوفة وإخضاعهما للسياق العربي المرتبط بالمرأة والمجد لجسدها، وهو ما يجعل من هذا الحقل مجرد امتداد للمعجم العربي عند الشاعر، لا يحمل من الرسالة الشعرية إلا تعظيم الجسد الأشوي والاستسلام لإثارته.

.....

فهل نرغم بعد هذا، كما رعم بعض الباحثين، بأن مرارا كان شاعرا محافظا على حرمة الدين في شعره⁽¹⁾.

الواقع أن ما أمدتنا به هذه الدراسة يوضح أن المعجم الديني للشاعر موزع في أغلب سياقاته إلى قسمين:

- قسم حاضع لسياقات غزلية تهدف إلى تقوية الجانب الحسي لمعجمه العزلي.

- وقسم تنزع فيه لهدم المقدسات الدينية، بالبيل من الدات الإلهية والانتقاص من الرموز الدينية، وفي مقدمتها شخصيات الأنبياء الكرام عليهم السلام.

وبذلك تكون الرسالة الشعرية التي ضمها نزار معجمه الديني وقدمها إلى القارئ العربي رسالة مدمرة لا تسعى إلا إلى تحريب القيم الدينية والحلقية لهذا القارئ، وأبعد ما تكون عن رسالة الشاعر الناصر الذي يروم منه المستقبل، كما رعم هو في صير ما مناسبة.

.....

النتيجة التي نحصل إليها من هذه الدراسة للمعجم الشعري عند نزار قباني هي أن الرسالة التي يحملها هذا المعجم للقارئ العربي يهيمن عليها جانب العزل الذي سيطر معجمه على المعجم الشعري العام للشاعر، من جهة، واحترقت سياقاته جردا كبيرا من معجمه السياسي والديني أما ما يميز هذه اللغة العزلية فهو طابع

(1) حرك الشعر الحديث في سورية، ص 498 - 499.

المعش والإباحية والدعوة إلى العربي وتحرير الجسد وتحرير العلاقات الجنسية. وهو ما يجعل نزاراً جديراً بحق بلقب شاعر الحسد الذي أطلقه عليه شاكر النابلسي⁽¹⁾ ولقد سبق أن بنا في آخر الفصل الثاني من هذا القسم الدوايع التجارية الحاصصة للشاعر وراء هذا الانتفاخ المحموم نحو شعر الحس وهي الدوايع التي تحكممت حتى في السياقات السياسية للمعجم السياسي كما يبا في آخر الفصل الثالث أيضاً

والرسالة الشعرية لهنس المعجمين معا لم تكن نابعة من إيمان حقيقي بقضية امرأة وقيمة الحب، ولا بالفصايا السياسية التي شعلت المواطن العربي وما تزان تشغله، بقدر ما كانت متجنية لهاجس الانتشار وممارسة التجارة بالشعر

وهذه النتيجة المؤسفة التي انتهيا إليها يؤيدن فيها باقدان عريبان هما شاكر النابلسي وجهاد فاضل. فالأول يقول بأن نزاراً كان يمتهن "التجارة العربية في الصف الثاني من هذا القرن، وهي تجارة العرف على وثرين عربيين مشهودين الأول الحس، والثاني السياسة، وهما وثران شديدا الحاصية، وكل عارف لهما يصبح عارفا ومطربا سموعا ومشهورا في العالم العربي"⁽²⁾

وهذه الحقيقة نفسها يعبر عنها جهاد فاضل، إذ يقول: "نزار قباني شاعر ما يطلبه المستمعون، نزار قباني شاعر عيه على شباك التذاكر في الأربعينات والخمسينيات بدأ بالجنس فحوص له كل شعره. وعندما سيطر سيطرة ثامة على جهة المراهقين فتح حبة جديدة هي حبة الشعر السياسي، وحتى في هذا الشعر السياسي، ومن بدايته، كانت العين "معصرة" على العرب (...). وعندما مات جمال عبد الناصر، صاح وكأنه عجع حقا. قتلك يا سيد الأبياء" وذلك انسجاما مع ما كان يجيش في الوجدان العربي يومها، وركوبا للموجة ."⁽³⁾

وبسبب هيمنة الجانب التجاري، فإن الرسالة الشعرية التي حملها هذان

(1) الضوء واللمعة، ص 415.

(2) نفسه، ص 383 - 384.

(3) فتاوت شاعر، ص 82 - 83.

المعجمان للنقارئ العربي لم تأت إلا مهذبة لأحلافه ومعوياته، لهيمنة السياقات الجسدية على معجم الغزل وتورع سياقات المعجم السياسي في أغلبها بين الجنس وهجاء الشعب العربي والوطن العربي.

أما المعجم الديني فلم يساهم إلا في تأريم هذه الرسالة لانقسامه بين سياقات الغزل والنيل من المقدسات الإسلامية.

الخاتمة

لقد كان هدف هذا البحث هو الكشف عن رؤية القصيدة عند نزار قباني من خلال علاقتها بالقارئ، في إطار التحول الذي طبع هذه العلاقة ضمن الرؤى الحديثة للشعر المعاصر. ومن أجل تحقيق هذه الغاية سعينا منذ البداية إلى تأكيد انتماء نزار إلى الحداثة الشعرية، على الرغم من الموقف الرافض الذي وقفه من حداثة أدونيس وأتباعه، إذ كان هذا الرافض نابعا عنه من رؤية شعرية تربط الحداثة بالتواصل مع المتلقي ولا ترفض الحداثة ذاتها. ولهذا وافق تصوّره النظري لعلاقة الشعر بالقارئ تصوّر أهمّ النظريات التي اهتمت بتلقي النصوص، كما عرضناها في مدخل هذا الكتاب، بحيث يدور هذا التوافق حول كون النص الأدبي لا يكتب قيمته، لا باستجابته لشرط التواصل مع المتلقي. وقد بينا في بقية فصول القسم الأول استجابة الإنجاز الشعري لنزار لهذه الرؤية النظرية، من خلال معانيه على مفهوم الإيقاع وغدايته من جهة، فبما على مبدأ التوازن والاعتدال الذي يشمل الأوزان كما يشمل البيت والقافية ومختلف أشكال التوارد الصوتي، ومراعاته لمبدأ التدرج في كل محاولاته التجديدية في هذا العصر، من جهة ثانية. وهدان الأمران نأيا به عن كل ثورة معاجزة أو معاصرة تستهدف القلب الجذري لمفهوم الإيقاع بفقه من السامي إلى البصري.

هذه النتيجة التي تم التوصل إليها في القسم الأول من البحث أكدت رؤيتنا نظرية مماثلة للشاعر إلى اللغة الشعرية عرضناها في الفصل الأول من القسم الثاني الخاص باللغة الشعرية، كما أكدت بوضوح أيضا عناصر التواصل التي تقوم عليها هذه اللغة عنه، كما بينا في الفصل نفسه، وهي لغة الحديث اليومي واستنهاج التراث الإسلامي واستنهاج الحكاية الشعبية.

غير أن البحث في التواصل لم يكن ليكتمل إلا بتحليل مضمون الرسالة

الشعرية التي يحملها هذا المشروع الحدائي القائم على التواصل مع الجمهور لهذا جعل المعجم الشعري مدخلا لنا لتحليل هذه الرسالة، ليتضح أن مصمومها يسيء إلى المتلقي العربي أكثر مما يحلّمه، حيث إن المعجم العربي جاء داعيا إلى العري واستباحة جسد المرأة وإشاعة الجنس، سواء من خلال هيبة حفل العزل العاشر أو من خلال اكتساح هذه الدعوة لجزء كبير من حقله العربي العميق. كما أن المعجم السياسي جاء في أعلاه مورعا بين هجاء الوطن والشعب العربي وإشاعة روح اليأس والهرطقة فيه واليل من تاريخه، وبين سياقات غريبة جعلت من تحرير جسد المرأة والدعوة إلى العري وتحرير العلاقات الجنسية هنا الأول أما معجمه الديني فجاء في أعلاه مورعا بين سياقات الجنس واليل من المفلسات الدينية، دون أن يستثنى في ذلك الذات الإلهية.

وبهذا تكون النتيجة التي تم التوصل إليها من خلال الكشف عن رؤية القصيدة عند نزار هي أن هذا الشاعر قد نجح في تأسيس مشروع شعري حدائي قائم على رؤية تواصلية تجعل الحدائنة سبيلا إلى التواصل مع الجمهور، لكنه قام باستغلال هذا البعد التواصلية لأغراض تجارية خالصة في الغالب والرسالة التي قدمها لا ترقى إلى مستوى الصرح الشعري الذي بناه، إذ لا تكاد تتجاوز الدعوة إلى العري وتمجيد الجسد وتحرير الجنس واليل من المفلسات الدينية وهجاء الوطن والشعب العربي، وهو في هذه النقطة الأخيرة يلتقي مع أدونيس في الانتفاص من شأن الجنس العربي^(١). لكن مشروعه الشعري القائم على التواصل يظل أكثر تأثيرا، وقابلا لأداء وظيفة أشد تحرييا من المشروع الحدائي لأدونيس، لقيامه على الوضوح، ولسعة انتشاره وتوجهه إلى الجمهور العربي الواسع.

وهذه النتيجة تؤكد بحق حاجة الحدائنة الشعرية العربية إلى مشروع يجمع بين شرط التواصل وسمو الرسالة، كما تؤكد حاجتها إلى ضرورة تقويم إنجارات هذه الحدائنة تقريبا لا ينظر فقط إلى درجات الانزياح فيها، ولكن يطرأ أيضا إلى

استجابتها لشرط التواصل الذي يتضمن تفويم الرسالة الشعرية التي تحملها إلى القارئ، باعتار الشعر رسالة حضارية غايتها البناء، وليس مجرد تعريبات في الانزراح وأساليب الهلم والتعريب.

لائحة المصادر والمراجع

- 1 - القرن الكريم برواية ورش.
- 2 - أبجدية ثانية، أدونيس، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء 1994
- 3 - اتجاهات التوارث الصوتي في الشعر العربي، ماهرة تطيغية في كتابة تاريخ للأشكال، الدكتور محمد العمري، منشورات دراسات سال (د ت).
- 4 - أدونيس والحطاب الصوفي، خالد بلعاسم، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء 2000.
- 5 - أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، احمد المعداوي، ط 1، منشورات دار الأفاق الجديدة، المغرب 1993
- 6 - أسئلة الشعر في حركة الحلق وكمال الحداثة وموتها، سير العكش، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.
- 7 - أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فصل، ط 1، دار الآداب، بيروت 1985.
- 8 - إهداءات، رار قباني، ط 1، منشورات رار قباني، بيروت 1998.
- 9 - الأعمال الشعرية الكاملة، ادونيس، ط 1، بيروت 1988.
- 10 - الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ط 2، دار العودة، بيروت 1985.
- 11 - الأعمال الكاملة، رار قباني منشورات رار قباني، بيروت.
- ج 1: ط 14، 1998
- ج 2: ط 8، 1998
- ج 3: الأعمال الياية، ط 3، 1983
- ج 4: ط 1، 1993
- ج 5: ط 2، 1998

ج6: الأعمال السياسية، ط1، 1993

ج7 - ج8: الأعمال الشعرية، ط1، 1993

12 - ألف ليلة وليلة، ط6، دار مكتبة التريّة، بيروت، 1992.

13 - البلاغة العربية، أصولها وامتداداتها، د محمد العمري، إفريقيا الشرق،
الدار البيضاء، 1999.

14 - بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري،
ط1، دار توفيق، الدار البيضاء، 1986.

15 - البوطيقا، فن صياغة اللغة الشعرية، علاء الدين رمضان السيد، مجلة
علامات في النقد، ع: 28 يونيو 1998

16 - البيان والتبيين، للجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار المحجل،
بيروت، 1990.

17 - تاريخ ابن خلدون، عبد الرحمن ابن خلدون، ضبط الأستاذ خليل
شحادّة، مراجعة الدكتور سهيل ركار، ط2، دار الفكر، بيروت، 1988.

18 - تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دكتور شوقي ضيف، ط3، دار
المعارف، القاهرة (د.ت).

19 - تحرير التحرير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، لابن أبي
الإصبع المصري، تقديم وتحقيق الدكتور حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى
للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، 1963.

20 - تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) د. محمد مفتاح، ط2،
المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986.

21 - تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، الدكتور محمد
العمري، ط1، الدار العالمية للكتاب، المغرب، 1990.

22 - تفسير القرآن العظيم، لابن كثير، ط1، دار الفكر، 2000.

23 - تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، برويس حبيب، ط1، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

- 24 - الناصب الباني في القرآن، دراسة في النظم المعوي والصوتي، أحمد أبو زيد، منشورات كلية الآداب، الرباط 1992.
- 25 - توسيعات برارية على مقام العشق، نزار قباني ط2، منشورات نزار قباني بيروت 1999
- 26 - الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ط3 خدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت (د.ت).
- 27 - ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، رجاء النقاش، ط1، دار معاد الصباح، الكويت 1992.
- 28 - الجملة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبد البصير، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990
- 29 - حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، الدكتور أحمد بسم ساعي، ط1، دار المأمون للتراث، دمشق 1978.
- 30 - حرابة الأدب وغاية الأرب، تأليف اس حجة المعوي، شرح عصام شعبثو، ط2، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1991.
- 31 - الحصانصر، صفة أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي اسجار، دار الكتاب العربي، بيروت (د.ت).
- 32 - خمسون عاما في مديح النساء، نزار قباني، ط2، منشورات نزار قباني، بيروت 1998.
- 33 - ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريري، تحقيق محمد عبده هرم، ط4، دار المعارف، القاهرة (د.ت).
- 34 - ديوان أحمد رامي، دار العودة، بيروت 1987
- 35 - ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، ط3 دار العودة، بيروت 1982
- 36 - ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1997.
- 37 - ديوان جميل بشيه، جمعه وحفظه وشرحه الدكتور إميل نديع يعقوب، ط1 دار الكتاب العربي، بيروت، 1992.

- 38 - ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت 1983.
- 39 - رسائل ابن عربي، تقديم وضبط محمد شهاب الدين العربي، ط1، دار صادر، بيروت 1997.
- 40 - رمز الشعر، أدونيس، ط3، دار العودة، بيروت 1983.
- 41 - سر الفصاحة، ابن مسان الحفاجي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 1982.
- 42 - السياق والنص الشعري، من السية إلى القراءة، علي بيت أوشان، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء 2000.
- 43 - الشعر العربي الحديث بيانه وإبدالاتها، محمد بس، دار توبقال، الدار البيضاء.
- ج 1: التفلدية، ط1، 1989.
- ج 2: الرومانسية العربية، ط1، 1990.
- ج 3: الشعر المعاصر، ط2، 1996.
- 44 - الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي، أحمد البجوة، مجلة علامات في النقد، ج: 35، مارس 2000.
- 45 - الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهره الفنية والمحوية، الدكتور عمر الدين إسماعيل، ط3، دار العودة ودار الثقافة، بيروت (د.ت).
- 46 - الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1996.
- 47 - شعرية المحو، قراءة في شعر عبد الوهاب الياني، عبد الكريم مجاهد، ط1 مشورات الموجة، المغرب 1998.
- 48 - الصوتيات والمورولوجيا، مصطفى حركات، ط1، المكتبة العصرية، بيروت 1986.
- 49 - الصوت واللغة، استكناه نقدي لزار قباني، شاعر السلي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1986.

- 50 - ظهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي، ط2، شركة النشر المدارس،
الدار البيضاء 2007.
- 51 - العروص: دراسة في الإنحار، محمد علي الرباوي، بحث للمحصل
على دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف الدكتور محمد السرخسي،
حزانه كلية الآداب، جامعة محمد الأول، وجدة (مرفوعة).
- 52 - عروض الشعر العربي قراءة نقدية توثيقية، محمد العلمي، ط1، دار
توبقال للنشر، الدار البيضاء 2008.
- 53 - عروض الورقة، لأبي نصر الجوهري، تحقيق محمد العلمي، ط1، دار
الثقافة 1984.
- 54 - العقد الفريد، تأليف ابن عبد ربه، شرحه وضبطه وصححه وعمون
موضوعاته، ورتب فهارسه، أحمد أمين وأحمد الريس وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب
العربي، بيروت 1983.
- 55 - العلاقة بين الفرائد والنص في التمكيز الأدبي المعاصر، د. رشيد بن
حدو، مجلة عالم الفكر، ع: 1 - 2، يوليو / سبتمبر - أكتوبر / ديسمبر 1994.
- 56 - علم الدلالة، الدكتور أحمد مختار عمر، ط4 عالم الكتب، القاهرة
1993.
- 57 - علم الدلالة، يار خير، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط1، مشورات
عريقات، بيروت، باريس 1986.
- 58 - العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تأليف ابن رشيق القيرواني، تحقيق
الدكتور محمد فرقان، ط1، دار المعرفة، بيروت 1988.
- 59 - فتايت شاعر. وقائع معركة مع برار فباني، جهاد فاضل، ط1، دار
الشروق، بيروت - القاهرة 1989.
- 60 - في البحث عن لؤلؤة المستحيل دراسة لقصيدته أم دنقل، مقابلة
خاصة مع ابن بوح، د. سيد البحراوي، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت 1988.
- 61 - في بلاغة القصيدة المعربة، الدكتور مصطفى الشليح، ط1، مطبعة

المعارف الجديدة، الرباط 1999

62 - في الشعرية، كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

63 - في ظلال القرآن، سيد قطب، الطبعة الشرعية السابعة والعشرون، دار الشروق، القاهرة 1998

64 - في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الاساري للمصطلحات، دكتور عبد الكريم محمد حسن جبل، دار المعرفة الجامعية، مصر 1997.

65 - في علمي العروض والقافية، دكتور أمين علي السيد، ط4، دار المعارف، القاهرة 1999.

66 - الفرائد في الحكاية، أميرنو إيكو، ترجمة أنطوان أبو زيد، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت 1996.

67 - قراءة في الحتمية النظرية لتجربة نزار الشعرية، عبد العالي بوطيب، مجلة علامات في النقد، ع: 32، ماي 1999.

68 - قصايا الشعر المعاصر، مارك الملائكة، ط7، دار العلم للملايين، بيروت 1983.

69 - قصايا الشعرية، رومان ياكسون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء 1988

70 - الكتاب. أمس المكان الآن، أدونيس، ط1، دار الساقي 1998

71 - كتاب الحب، محمد بئيس، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء 1995.

72 - كتاب القوامي، تصنيف القاضي أبي يعلى التوحي، تحقيق دكتور عوبي عبد الرؤوف، ط2 مكتبة الحانجي، مصر 1978.

73 - الكتاب المقدس (كتب العهد القديم والعهد الجديد)، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط 1990.

74 - لسان العرب، للعلامة ابن منظور الإفرنجي المصري، دار الفكر (د.ت).

75 - لغة الشعر العربي الحديث، الدكتور السعيد الورقي، ط3، دار النهضة

العربية، بيروت 1984.

76 - المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت 1990

77 - المحمص، تأليف أبي الحسن ابن سيدة، قام بطبعه مجموعة من العلماء، صحح لفته، الشيخ محمد محمود التركي الشقطي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ت).

78 - مديح الظل العالي، محمود درويش، دار العودة، بيروت 1987

79 - المرشد إلى مهم أشعار العرب وصانعتها، عبد الله الطيب، ط2، دار الفكر، بيروت 1970

80 - المرايا المحدبة من السيولة إلى التعكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة، ع232، أبريل 1998

81 - مسألة الإبداع في الشعر الحديث. مفاهيم وأسئلة، محمد العمري، مجلة فكر ونقد، ع18، أبريل 1999

82 - معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو ودومنيك معرو، ترجمة عبد القادر مهيري وحمادي حمود، المركز الوطني للترجمة، تونس 2008

83 - معجم المصطلحات الألسنية، ركي مبارك، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1995

84 - المعجم الوسيط، ط3، دار عمران.

85 - مفهوم التناص وخصوصية نوطعه في الشعر الإسلامي المعاصر بالعرب، المختار حسي، أطروحة ليل الدكتوراه في الأدب العربي، تحت إشراف د. محمد خليل، وحدة التكوين والبحث في "نظريات القراءة وماهجها"، كلية الآداب ابن مسيك الدار البيضاء. 1999. 2000 (مرفوعة).

86 - مقدمة للشعر العربي، أدونيس، ط3، دار العودة، بيروت 1979

87 - ملاحظات حول سيميائيات التلقي، أميرنو إيكو، ترجمة محمد العمري، مجلة علامات، ع: 10 1998.

- 88 - من الصورة إلى النص الشعري: العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل (قراءات سيوية)، د. ديرييه مبال، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1993.
- 89 - مهاج البلغاء وسراج الأبناء، لحارم القرطاجي، تقديم وتحقيق محمد الحبيب اس الحوجه، ط3، دار العرب الإسلامي، بيروت 1986.
- 90 - منهج المعجمية، جورج ماطوري، ترجمه عبد العلي الودعيري، منشورات كلية الآداب بالرباط، 1993.
- 91 - العواريات الصوبية في الرؤية اللاغية، د. محمد العمري، ط1، منشورات دراسات سال، المغرب 1991.
- 92 - مواسم الشرق، محمد بيس، ط1، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء 1985.
- 93 - الموسوعة العربية الميسرة، بإشراف محمد شفيق خريان، دار الجبل والجمعية المصرية لشر المعرفة والثقافة العالمية، 1995.
- 94 - موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، شوقي عبد الحكيم، دار العودة، بيروت (د.ت).
- 95 - موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس، ط4، دار القلم، بيروت (د.ت).
- 96 - موسيقى الشعر العربي، للدكتور شكري محمد عباد، أصدقاء لكتاب للنشر والتوزيع (د.ت).
- 97 - موسيقى الشعر عند شعراء أبوالمو، الدكتور سيد الحراوي، ط2، دار المعارف، القاهرة 1991.
- 98 - المرشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، للمررباني، تحقيق علي محمد الحراوي، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت).
- 99 - نحو جمالية للتلق، جان ستارويسكي، ترجمة د. محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ج 6 - 1992.
- 100 - مرار. عاشق المرأة، أحمد ريادة، ط2، مركز الذاكرة للنشر والإعلام، 1998.

- 101 - نزار والشورة العربية، صبري العسكري، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 1998.
- 102 - نزار قباني والحدائق الشعرية المصادقة، مدونة "الأدب" بمشاركة مجيب العوفي ورشيد المومني وحسن محافي، إهداء عبد الحق ليضر، مجلة الأدب، ع11/ 12 نوفمبر - ديسمبر 1998.
- 103 - نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة (دراسة في فن الموارنة)، دكتور ماهر حسن فهمي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (د.ت).
- 104 - النصصة أو النص المركب، محمد مفتاح، مجلة الأدب، عدد 4/3، 1998.
- 105 - نظريات التلقي، فراتك شويرويجن، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، مجلة علامات في النقد، عدد 27، مارس 1998.
- 106 - نظرية التلقي (مقدمة نقدية)، تأليف روبرت هولب، ترجمة: دكتور عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.
- 107 - نقد الشعر، لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، ط3 (د.ت ولا دار النشر).
- 108 - هانز ياكس، من توقعات القارئ إلى معنى التجربة الجمالية، فخري صالح، علامات في النقد، عدد 32، ماي 1999.
- 109 - الوافي في العروس والقوافي، صنعة الخطيب التبريري، تحقيق الأستاذ عمر يحيى والدكتور فخر الدين قباوة، ط3، دار الفكر 1979.

مراجع أجنبية

- 1- l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, Wolfgang Iser, traduit par Evelyne Sznycer, Pierre Margada, édition Bruxelles.
- 2- Encyclopédie universalis, France 1997, (C D)
- 3- Le nouveau Petit Robert, dicorobert inc, Montréal Canada 1993.

فهرس المحتويات

3	المقدمة.....
9	المدخل: الحلااة والتلقي.....
9	1 - التواصل في نظريات التلقي.....
	1.1 التلقي في النقد العربي القديم: حارم القرطاجي
10	مودجا.....
19	1 2. جماليه التلقي.....
28	1 3 أميرتو إيكو ومشروع القراءة.....
31	2 - حلااة القطيعة.....
36	3 - تراز قباني وحلااة التواصل.....
47	القسم الأول: الإيقاع.....
49	المصل الأول: التلقي وحلااة الإيقاع.....
62	المصل الثاني: الأوزان والمتفاعيل.....
62	تمهيد.....
65	المبحث الأول: البحور والأوزان.....
67	1 - البحور المهملة.....
73	2 - البحور الصافية.....
77	3 - البحور المفضلة.....
91	المبحث الثاني: المجزوءات.....
99	المبحث الثالث: اترياحات الورن.....
100	1 - المرح بين الأوزان.....
113	2 - التعجيلة المقحمة.....
122	3 - الزحاف.....
129	الفصل الثالث أشكال التوارن الصوتي.....
129	تمهيد.....
133	المبحث الأول: الموازنات الصوتية.....

134	1 - التراكب الصوتي
136	1.1. تكرير الصوائت
141	1.2. التجنيس
157	2 - الموقع التوازني
157	1.1. مواقع الأصوات
163	2.2. الموقع التركيبي
169	2.3. الموقع العروضي
174	المبحث الثاني: القافية
178	1 - المستوى الأول: تكثيف المماثلة
	2 - المستوى الثاني: المماثلة الجزئية ومماثلة الأطراف
189	المتعددة
193	2.1. تعدد الضرب والروي
196	2.2. وحدة الروي وتعدد الأضرب
196	2.3. وحدة الضرب وتعدد الروي
202	3 - المستوى الثالث: ترك المماثلة (إرسال القافية)
205	المبحث الثالث: بنية البيت
210	1 - أشكال البيت الشعري
211	1.1. السطر الشعري
215	1.2. الجملة الشعرية
220	2 - التضمين
228	3 - دور الموازنات الصوتية
235	القسم الثاني: اللغة الشعرية
237	تمهيد
239	الفصل الأول: التواصل ولغة الشعر
256	1 - لغة الحديث اليومي
258	1.1. معجم العامة
259	2.1. التراكيب العامة
266	2 - استحضار التاريخ الإسلامي
267	1.2. الرموز التاريخية
279	2.2. الرموز الدينية

293	3 - استلهام الحكاية الشعبية
299	الفصل الثاني: معجم الغزل
301	أ - النظرية السياقية
305	ب - نظرية الحقول الدلالية
309	1 - الحب
317	2 - العشق
322	3 - الهوى والغرام
326	1 - حقل الغزل العفيف
327	1.1. الشعر والميون والصوت
336	2.1. البكاء والعتاب والكتمان
339	3.1. رسول الحب - الوشاة (الحساد)
341	2 - حقل الغزل الفاحش
	1.2. الجسد وأعضائه (النهد - الفم -
344	الخصر -)
359	2.2. ثياب المرأة وأدوات زيتها
364	2.3. الجنس والشهوة
373	الفصل الثالث: معجم السياسة
375	1 - الهزيمة والانتصار - الحرب - حزيران
389	2 - الحرية - الثورة - الفضال
402	3 - الحاكم - الشعب - الوطن
419	4 - شخصية جمال عبد الناصر
427	الفصل الرابع: المعجم الديني
427	1 - العبادة والصلاة
432	2 - الله جل جلاله وأسمائه الحسنى
439	3 - أسماء الأنبياء عليهم السلام وأهل الكهف
452	4 - حقل التصوف
463	الخاتمة
466	لائحة المصادر والمراجع
475	فهرس المحتويات

ḤADĀṬAT AT-TAWĀṢUL ‘INDA NIẒĀR QABBĀNĪ

DIRĀSA FĪ AL-IQĀ’ WAL-LUGĀ AŠ-ŠI’RIYYA

by

Dr. Abdul-Ghani Hassani



عن الكتاب

إن أهم ما يميز التجربة الشعرية لنزار قباني، إضافة إلى ضخامة الإنتاج، هو سعة الانتشار بين الجمهور، لذا جاءت محاولة الكشف عن هذه الرؤية في هذا البحث من خلال علاقة شعره بالمتلقي. وكانت الفرضية التي تسعى هذه الدراسة إلى التحقق من صحتها هي أن هذه الرؤية حدائية مبنية على أساس تحقيق شرط التواصل مع الجمهور، في مقابل المشروع الحدائي لأدونيس القائم على مبدأ القطيعة. وكان توجه الباحث في هذا الكتاب هو الكشف عن رؤية القصيدة عند هذا الشاعر، في ضوء انتماؤه للحدائنة الشعرية ومساهمته فيها، في سبيل الوصول إلى تفويم أقرب إلى الموضوعية لإنجازات الحدائنة، يأخذ في اعتباره مختلف تجارب الشعراء ورؤاهم الشعرية.

وقد جعل الباحث هذا الكتاب قسمين يتصدرهما مدخل حول علاقة الحدائنة بالمتلقي. وخصص **القسم الأول** من الكتاب لدراسة إيقاع القصيدة. وأما **القسم الثاني** من الكتاب فجعله خاصاً باللغة الشعرية وموقعها من الرؤية التواصلية عند نزار قباني.

صدرة التواصل

لؤي شمس الدين - د. رفيف

أنتهى من طبعه سنة 1971
Édit. by Mohammed Ali Sayidman 1971 Beirut - Lebanon
Édité par Mohamed Ali Sayidman 1971 Beyrouth - Liban
طبع في بيروت 1971
الطبعة الأولى 1971
www.al-ilmiyah.com

DKI www.al-ilmiyah.com



دار الكتب العلمية
Dar al-Kitab al-Ilmiyah

